



**Pierre Saint-Arnaud**

Édité par  
**André Turmel**  
**Daniel Mercure**

# **Le roman sociologique américain**





**COLLECTION**  
**SOCIOLOGIE**  
**CONTEMPORAINE**

**COLLECTION FONDÉE ET DIRIGÉE PAR DANIEL MERCURE**

La collection Sociologie contemporaine rassemble des ouvrages de nature empirique ou théorique destinés à approfondir nos connaissances des sociétés humaines et à faire avancer la discipline de la sociologie. Ouverte aux diverses perspectives d'analyse, « Sociologie contemporaine » s'intéresse plus particulièrement à l'étude des faits de société émergents.

(Liste des titres parus à la fin de l'ouvrage)

# **Le roman sociologique américain**



Pierre Saint-Arnaud

# Le roman sociologique américain



Presses de  
l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Financé par le gouvernement du Canada  
Funded by the Government of Canada

| **Canada**

Maquette de couverture : Laurie Patry

Mise en pages : In Situ

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.

Dépôt légal 1<sup>er</sup> trimestre 2017

ISBN 978-2-7637-2922-0

PDF 9782763729237

Les Presses de l'Université Laval

[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

# Table des matières

<b>Présentation .....</b>	<b>1</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>5</b>
Qu'est-ce que le roman sociologique? .....	5
Sous le règne du romantisme .....	6
L'entrée en scène du réalisme et du naturalisme .....	8
Le roman réaliste et naturaliste et la sociologie naissante.....	10
Le cas particulier des États-Unis.....	12
Objectif et plan du livre.....	13
<b>Chapitre premier</b>	
<b>Genèse: du roman social au roman sociologique .....</b>	<b>15</b>
Les années 1875 à 1915.....	15
La première sociologie étatsunienne .....	16
Cul-de-sac épistémique, dommages collatéraux .....	18
À la rescousse: le romancier urbain et « social » .....	19
Theodore Dreiser: le cas type du romancier social « primitif » .....	23
Observations critiques.....	29
Les années 1915 à 1935.....	45
Une science sociologique véritablement américaine .....	45
Le journalisme, « fil rouge » commun aux sociologues de l'Université de Chicago et aux romanciers sociaux urbains .....	48
De nouvelles recrues sur les bancs d'école de la sociologie urbaine à Chicago.....	50
Une culture-frontière de voisinage et de proximité .....	51

**Chapitre deuxième**

<b>Trois visions littéraires de Chicago.....</b>	<b>55</b>
Le monde de James T. Farrell .....	58
Trois sagas américano-irlandaises .....	59
Stratégies narratives .....	67
Le monde de Richard Wright .....	79
Un florilège afro-américain .....	80
Stratégies narratives .....	92
Le monde de Nelson Algren .....	95
Deux fictions polonaises typiques.....	100
Stratégies narratives .....	112
Remarques critiques.....	115
Une littérature de victime .....	115
Le déterminisme environnemental, ressort central du roman sociologique .....	119
L'utopie prolétarienne, horizon rêvé du récit fictionnel.....	122
John Dos Passos: une remarquable figure littéraire contrastée ....	129

**Chapitre troisième**

<b>Le déclin du roman sociologique .....</b>	<b>133</b>
Les causes immédiates .....	133
Le contexte étatsunien post-Seconde Guerre mondiale.....	134
Mutation en profondeur de la sociologie urbaine chicogoane.....	136
Vers d'autres cieux esthétiques, après 1950 .....	138
Le monde de Saul Bellow .....	139
Cinq romans juifs et américains .....	144
Stratégies narratives .....	162
Le monde de Norman Mailer .....	169
Cinq œuvres très américaines .....	170
Stratégies narratives .....	190
<b>Conclusion générale.....</b>	<b>197</b>
Vue d'ensemble.....	197
<i>Non repetatur</i> : pourquoi? .....	202
<b>Annexe .....</b>	<b>207</b>



# Présentation

Ce livre porte sur le roman sociologique américain. Il est le dernier rédigé par Pierre Saint-Arnaud, dont l'œuvre entière analyse la culture étatsunienne. C'est au moment de son décès, en mars 2013, que ses enfants remettent à Daniel Mercure le manuscrit destiné à la collection « Sociologie contemporaine » qu'il dirige. L'ouvrage a la particularité d'être incomplet. Comme l'indique clairement Pierre, il souhaitait développer davantage la section sur Bellow.

Néanmoins, Daniel Mercure et moi-même avons jugé qu'il était fort pertinent de publier ce manuscrit, même incomplet, après un travail d'édition auquel je me suis livré à la demande de Daniel Mercure de manière à ce que le manuscrit soit accessible au public dans les meilleures conditions possible.

Ce livre s'inscrit dans la suite logique des nombreux ouvrages de Pierre sur la société américaine publiés aux Presses de l'Université Laval dans la collection « Sociologie contemporaine », à savoir :

*William Graham Sumner et les débuts de la sociologie américaine* (1984) ;

*Park – Dos Passos – Metropolis. Regards croisés sur la modernité urbaine aux États-Unis* (1997) ;

*L'invention de la sociologie noire aux États-Unis d'Amérique. Essai en sociologie de la connaissance scientifique* (2003). (Ouvrage traduit en anglais aux Presses de l'Université de Toronto sous le titre: *African American Pioneers of Sociology: A Critical History* (2009) ;

*In the Land of the Free. Le paradoxe racial à travers le roman social afro-américain* (2011).

*Le roman sociologique américain* constitue en quelque sorte une suite – ou une contrepartie – au dernier livre de Pierre, lequel portait sur le roman social afro-américain. Si le roman social est, au moins chez les lecteurs que ces questions intéressent, assez bien connu – qu'on pense à Zola ou Hugo en France, Dickens en Angleterre ou Steinbeck aux États-Unis – la catégorie *roman sociologique* est plus inusitée, pour ne pas dire singulière. L'auteur s'attarde donc à cerner ce genre et à en montrer la pertinence.

Quelles sont les différences entre les deux genres ? Le roman social correspond au premier grand arc sur le plan esthétique, alors que le roman sociologique correspond au deuxième segment mis au jour par Pierre. C'est durant une courte période, qui va du début des années 1930 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, que ce genre s'affirme. Les auteurs ont parfois une formation sommaire en sociologie – d'abord et avant tout la sociologie urbaine qui prend forme au département de sociologie de l'Université de Chicago – et ils ont souvent exercé le métier de journaliste de terrain, à savoir un journalisme d'enquête. Sous la bannière de l'espoir retrouvé et du changement social, ils voient dans la sociologie urbaine et ses méthodes le meilleur instrument scientifique pour mettre au jour une représentation rigoureuse de la réalité des ghettos ethniques de Chicago, de leurs normes et de leurs déviances particulières. Ce milieu apparaît, sous la plume de ces auteurs, caractérisé par le déterminisme environnemental, la violence interethnique, l'utopie prolétarienne, le tout enrobé dans une littérature de victime. Plusieurs de ces auteurs sont alors proches du Parti communiste américain.

Notons qu'un troisième arc esthétique surgira durant la période d'après-guerre. Le contexte est modifié et ce sont les Dos Passos,

Bellow et Mailer qui prennent alors le relais. Reste que le roman sociologique, comme segment propre de l'arc esthétique du champ romanesque américain, offre une perspective d'analyse particulière fort riche, ce que Pierre met en relief.

André Turmel  
Professeur associé  
Département de sociologie  
Université Laval



# Introduction

**L**e sujet au cœur du présent ouvrage est loin d'aller de soi : les deux termes roman et sociologique ne s'opposent-ils pas de prime abord, l'un relevant du monde de l'art et l'autre, de celui de la science, deux univers intellectuels on ne peut plus contrastants étant donné leur nature et leur visée respectives ? Donc il convient, d'entrée de jeu, que nos notions soient soigneusement clarifiées afin de favoriser la meilleure compréhension des développements appelés à suivre.

## QU'EST-CE QUE LE ROMAN SOCIOLOGIQUE ?

Ce type singulier de littérature se présente comme un rejeton direct du roman dit social, lui-même un genre littéraire spécifique et associé de très près au phénomène de la grande cité populeuse. Ce n'est pas d'hier que la littérature prise en général et la ville comme sous-produit sociétal renvoient à deux réalités logeant à proximité l'une de l'autre. On pourrait presque référer à elles comme à deux entités gémellaires :

Les cités ont leur place dans la littérature depuis que cette dernière existe. Nous considérons d'emblée que ce phénomène est moderne, mais il remonte de fait à la toute première pensée épique et

mythique. Nous ne pouvons imaginer *Gilgamesh*, la Bible, l'*Iliade* ou l'*Énéide* sans leurs cités, là où est concentrée une part si considérable de leur énergie et de leur signification respective<sup>1</sup>.

La littérature et la ville se seraient ainsi développées au cours de l'histoire à travers une sorte de relation synergique privilégiée où chaque entité aurait tiré profit des richesses intrinsèques de son vis-à-vis. Cela dit, le roman *tout court* constitue historiquement la plus récente des formes littéraires et la seule d'ailleurs que les Grecs n'ont pas inventée eux-mêmes. Examinons les choses de plus près et dans le contexte même où le phénomène a été amené à se produire, soit l'Europe de la fin du 18<sup>e</sup> siècle et d'une bonne partie du 19<sup>e</sup>.

### Sous le règne du romantisme

Le genre romanesque, dans sa forme moderne, sort tout droit de la pensée romantique, « ce mouvement d'idées, en gestation depuis le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, [qui] traverse tout le 19<sup>e</sup>, à l'instar d'un de ses chefs de file, Victor Hugo, dont les dates de naissance et de mort (1802-1885) correspondent peut-être plus justement à la réalité du mouvement<sup>2</sup>. » Le romantisme naît en opposition à deux autres courants d'idées très influents en Europe au cours de la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, soit le classicisme et l'esprit des Lumières. On ne doit toutefois pas concevoir cette opposition particulière, ainsi que les autres formes dont il sera plus loin question, en termes trop absolus : plus d'un écrivain romantique, en effet, demeurera tenté toute sa vie par le classicisme ou encore les Lumières. On se trouve plutôt ici plongé dans un jeu de nuances très subtiles entre des paradigmes esthétiques qui sont historiquement distincts. Plus ancien que l'esprit des Lumières, prolongeant le rationalisme, l'humanisme gréco-latin et le christianisme qui

---

1. Burton Pike, « The City as Image », dans Richard T. Le Gates et Frederic Stout (dir.), *The City Reader*, Londres et New York, Routledge, 1996, p. 242-249. Citation, p. 243 : les italiques sont dans le texte.

2. Olivier Decroix et Marie De Gandt, *Le romantisme*, Paris, Gallimard, 2010, p. 19.

étaient hégémoniques au 17<sup>e</sup> siècle, le classicisme prône la mesure, l'académisme et l'harmonie dans un monde social essentiellement perçu comme ordonné et hiérarchisé. L'esprit des Lumières le concurrence avec des postulats comme le primat de la raison, la nature considérée sous la forme d'un ordre mathématique, l'exploration de celle-ci selon des lois physiques ou encore des principes rationnels et universels, le caractère encyclopédique des connaissances accumulées ainsi que la croyance au progrès.

Le romantisme s'affronte aux deux courants à la fois, plus particulièrement au rationalisme abstrait qui leur est commun. Influençant toutes les formes existantes de création intellectuelle – philosophie, peinture, art plastique, musique, roman, poésie –, le romantisme prône la valorisation du sentiment ou encore de la sensibilité, la célébration des forces vitales animant la nature, la subjectivité ou l'intériorité, l'épanchement du Moi, la rêverie et la contemplation, la nostalgie, la mélancolie, l'inquiétude métaphysique, etc. Outre les romans de Victor Hugo, une pléthore d'œuvres littéraires différentes vient illustrer, avec une large palette de nuances, de tons et de couleurs les grands traits du romantisme. Mentionnons, parmi d'autres exemples, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) de Rousseau, le roman *René* (1802) de Chateaubriand, les *Méditations poétiques* (1820) de Lamartine, pour le cas de la France; *Guillaume Tell* (1804) de Friedrich von Schiller, *Poésie et vérité* (1811) de Johann Wolfgang von Goethe, *L'Allemagne, un conte d'hiver* (1844) de Henrich Heine, pour le cas de l'Allemagne; *La Dame du lac* (1810) de Walter Scott, *Hyperion* (1820) de John Keats, *Poèmes posthumes* (1824) de Percy Bysshe Shelley, pour le cas de l'Angleterre.

Sitôt éclos, le roman comme genre littéraire nouveau se retrouve vite en situation de compétition avec l'historiographie professionnelle, née en Allemagne et un sous-produit, elle aussi, du processus complexe d'urbanisation :

Les deux genres ont émergé d'un réservoir commun de conteurs. Ils se sont développés ensemble au sein d'un environnement gagné à la conscience de plus en plus aiguë de former une civilisation

occidentale et ils sont entrés en concurrence afin de satisfaire aux exigences liées à la compréhension historique<sup>3</sup>.

Qui plus est, le nouveau genre romanesque apparu sous le règne du romantisme se départage en deux sous-espèces différentes. L'une trouve son inspiration dans la vie urbaine bourgeoise, l'autre puise dans les mœurs rurales ou campagnardes qui sont alors caractéristiques de toutes les grandes cultures européennes du moment. Mais nous ne sommes pas encore, dans l'un comme dans l'autre cas, devant un roman que l'on pourrait qualifier de social.

### L'entrée en scène du réalisme et du naturalisme

Voici qu'émergent, vers le milieu du 19<sup>e</sup> siècle européen, deux nouveaux courants de pensée esthétique se positionnant contre le romantisme, toujours très vivace à cette époque :

Le naturalisme revendique une filiation réaliste, et pendant de longues années, on qualifiera de réalistes des œuvres que nous appelons naturalistes. Au 19<sup>e</sup> siècle, il existe une école littéraire réaliste et une école littéraire naturaliste qui s'affirment comme telles<sup>4</sup>.

Le réalisme, pour parler d'abord de lui, est un mouvement d'idées à large spectre en ce sens qu'il rejoint les arts, la littérature, la philosophie, bref tous les genres intellectuels de l'époque, à l'image exacte de son grand rival, le romantisme<sup>5</sup>. Il s'épanouit également dans tous les pays européens les plus dynamiques sur le plan culturel, mais surtout en France et en Russie. Ses présupposés de base prennent le parfait contrepied de ceux avancés par le romantisme. Ainsi, autant la nature est sujette à la contemplation et à la rêverie perpétuelle pour les romantiques, autant elle consiste en un

3. Maryemma Graham et Amritjit Singh (dir.), *Conversations with Ralph Ellison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1995, p. 141-142.

4. Gérard Gengembre, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Seuil, 1997, p. 4.

5. Il s'agit ici du réalisme littéraire moderne, mais la tradition réaliste au sens d'imitation du réel (*mimesis*) existe en Occident depuis le temps de l'Antiquité. Voir ce bel ouvrage : Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 (orig. all. : 1946).



pur et simple objet d'observation empirique pour les réalistes. Plus largement :

Le réalisme constitua véritablement un nouveau départ parce qu'il était fondé sur un nouvel ensemble de postulats à propos de l'univers. Il niait qu'il existait un monde d'essences et de formes non accessibles à la sensibilité commune, insistant en lieu et place sur l'idée que la réalité devait être conçue comme quelque chose d'immédiatement appréhensible, relevant de l'expérience humaine ordinaire et spontanément offerte à l'observation. Cette posture exigeait que ses adhérents abandonnent une foule de préconceptions portant sur la nature humaine, les mécanismes et les finalités de l'univers, mais avant tout le rôle de l'art<sup>6</sup>.

Plusieurs auteurs acquis au réalisme littéraire se manifestent, soit avant 1850, soit après, dans chacune des deux grandes nations européennes indiquées plus haut. En France, on découvre Henri Beyle dit Stendhal avec, entre autres, *La Chartreuse de Parme* (1839), Balzac avec son roman-fleuve *La Comédie humaine* (1842), et Flaubert avec *Madame Bovary* (1857) ou encore *L'éducation sentimentale* (1869). En Russie, ce sont Tolstoï avec *Guerre et paix* (1865-1869), Dostoïevski avec, entre autres romans, *Crime et châtiment* (1866), et Tourgueniev avec ses *Récits d'un chasseur* (1852) ou encore *Les Eaux printanières* (1872). Ces fictions se présentent comme des peintures fidèles des coutumes et des mœurs observables tantôt dans les agglomérations urbaines de l'époque, tantôt dans les régions rurales, et elles débouchent toutes sur une critique sans complaisance, souvent acerbe, de la société comme phénomène collectif. Il s'agit, pour autant, d'un roman dont la facture s'avère résolument sociale.

Mais voici que le modèle le plus archétypique du roman dit social va surgir dans le dernier tiers du 19<sup>e</sup> siècle, sous l'égide du courant de pensée naturaliste. La spécificité de ce dernier tient dans le fait qu'il s'inspire directement de l'esprit et des méthodes de la

---

6. George J. Becker, «Introduction: Modern Realism as a Literary Movement», dans George J. Becker (dir.), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, Princeton University Press, 1963, p. 3-38. Citation : p. 6.

science naturelle, alors en rapide développement dans les milieux savants, sans oublier le plus large contexte social et économique et les nombreuses particularités qu'il recèle :

Le développement du capitalisme, du prolétariat et des grandes villes, les progrès de la science explorant des territoires de plus en plus vastes offrent aux romanciers naturalistes une méthode d'investigation, des contenus nouveaux (marges de la société et marges de ce qui était considéré comme le « sain », le « normal » : névroses, folie, dégénérescences ; lois de la thermodynamique, entropie, déperdition), une vision contrastée de la société. D'un côté, le Progrès, les découvertes et leurs applications techniques ; de l'autre, l'image du désordre, de la dégradation, d'une société et d'un homme tels des machines à vapeur surchauffées, qui s'emballent et menacent d'exploser<sup>7</sup>.

La démarche d'emprunt méthodologique se solde par un roman objectiviste, factuel, une copie conforme de la science courante se déclinant comme « positive », conformément à la doctrine de Comte. Le grand nom derrière ce naturalisme littéraire naissant est celui de Zola (1840-1902). L'écrivain fondateur du courant en question, de la plume de ce très imaginatif personnage, s'intitule *Le roman expérimental* et il date de 1880. Il sera appelé à exercer une influence tout à fait déterminante sur l'éclosion, une dizaine d'années plus tard, de la même espèce de roman en Amérique du Nord.

### **Le roman réaliste et naturaliste et la sociologie naissante**

Au moment même où le roman naturaliste perce de cette manière en France, la sociologie comme nouvelle discipline fait son entrée sur la scène scientifique, un avatar direct du passage des pays du continent européen à l'industrialisation et à l'urbanisation intensive de leurs populations respectives. Le rapport de la socio-

---

7. Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Nathan, 2000, p. 2. Le mot débutant avec une majuscule est dans le texte.

logie naissante à la littérature réaliste l'ayant historiquement devancée de quelques décennies peut se comprendre ainsi :

[...] dès l'instant de sa naissance, la sociologie a été aussi bien une concurrente qu'un adversaire de la littérature. [...] la sociologie – si elle voulait être une sociographie – faisait de la concurrence au roman réaliste, car elle se donnait comme lui mission de reproduire la « prose des situations »<sup>8</sup>.

Cette concurrence saute particulièrement aux yeux en France entre la sociologie de Durkheim (1858-1917), tout premier exemple de sociologie dite positive et appliquée, et les romans à la fois réalistes et naturalistes de Zola. Les deux auteurs abordent, en effet, bon nombre de thèmes communs en les prélevant directement dans la société française de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, fortement engagée dans le processus de modernisation de ses structures et de ses institutions.

On a déjà qualifié la fiction écrite par Zola de sociologique dans la mesure où on a cru y apercevoir une architecture littéraire étroitement apparentée à une construction de nature sociologique. Nous n'allons pas adopter ici cette façon de voir, car elle nous apparaît trop confondante. L'œuvre romanesque de Zola loge bien à l'enseigne du roman social naturaliste, mais pas du tout sociologique au sens strict du mot. Ce qui nous amène maintenant à définir ce qu'il faut entendre très exactement par ce dernier type de roman : il s'agit d'une œuvre de fiction dont les thèmes et les procédés de construction portent les traces manifestes d'un croisement, d'un recoupement, voire d'une fusion avec un paradigme sociologique formel. Il s'agit d'une forme exceptionnelle de roman social, au sens où elle dépend de la conjonction – rarissime le long du fil historique – de plusieurs facteurs tant sociaux qu'intellectuels tout en renvoyant, de manière directe ou indirecte, à l'expansion irréversible de la modernité urbaine et industrielle dans le monde occidental.

---

8. Wolf Lepenies, *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990 (éd. orig. all. : 1985), p. 12.

## LE CAS PARTICULIER DES ÉTATS-UNIS

Nous en faisons le cœur de notre étude pour la simple et bonne raison qu'on peut y isoler, entre 1925 environ et 1945, un éventail d'éléments favorables – une sorte d'alignement exceptionnel de planètes – à l'émergence d'un roman sociologique au sens très précis où nous venons de le définir. Esquissons, en guise de préambule, les grandes lignes du phénomène. Son examen détaillé fera l'objet de nos chapitres subséquents.

La science sociologique naît officiellement aux États-Unis au début du dernier quart du 19<sup>e</sup> siècle, mais avant le roman social qui surgira durant la toute dernière décennie du siècle. Les deux genres intellectuels doivent leur apparition au puissant phénomène de l'urbanisation en profondeur de la société étatsunienne à la même époque, lui-même associé de près aux deux processus majeurs de l'industrialisation et de l'immigration étrangère transformant alors radicalement le paysage social et culturel du pays. Outre ces facteurs immédiats, cette double innovation intellectuelle répond également d'un éventail d'événements transformateurs qui se situent dans la longue durée sur le plan historique :

Les rudes conditions de la vie au temps des pionniers, l'échelle à couper le souffle du milieu physique, la violence de la Guerre civile, les processus cruels et impersonnels de l'industrialisation et du *melting pot* dans la dernière partie du [19<sup>e</sup>] siècle se présentèrent comme de nouvelles expériences difficilement intégrables aux formules conventionnelles et qui exigeaient, par conséquent, de nouvelles lectures de la vie [...]².

Voici cependant qu'au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, une crise paradigmatique ébranle la jeune discipline sociologique : elle ne trouvera sa solution qu'après la Première Guerre mondiale à travers la formation de l'école de pensée dite de Chicago. Entre-temps, le roman social poursuit son développement propre et autonome vis-à-vis de la sociologie institutionnelle. Or, avec l'arrivée des

---

9. George J. Becker, «Introduction: Modern Realism as a Literary Movement», dans George J. Becker (dir.), *Documents of Modern Literary Realism, op. cit.*, p. 16.

années 1920, les événements s'enchaînent de manière telle qu'un croisement en bonne et due forme est amené, à la fin de la décennie, à se produire entre les sociologues travaillant à l'Université de Chicago et certains membres de la seconde génération des romanciers sociaux, notamment les trois talentueux écrivains chicagotains James Farrell (1904-1979), Richard Wright (1908-1960) et Nelson Algren (1909-1981).

C'est de ce croisement exceptionnel que va naître un roman ouvertement sociologique. Il trouvera à s'épanouir au cours de la décennie 1930 jusqu'en 1945 environ, marquant de manière tout à fait originale – une saison esthétique unique en son genre – la littérature étatsunienne du moment. Puis il entrera en déclin peu avant le tournant des années 1950, mais de façon graduelle et pour des raisons se rapportant à la conjoncture sociopolitique, à la discipline sociologique ainsi qu'au genre romanesque lui-même. C'est dans ce contexte précis que s'insèrent les œuvres de deux écrivains juifs de grand talent, Saul Bellow (1915-2005) et Norman Mailer (1923-2007). Ils sont, comme nous essaierons de le montrer, les « derniers des Mohicans » du roman sociologique étatsunien, mais pas sur un même pied d'égalité : Bellow se situe dans la partie dense de la queue de la comète, si l'on peut ainsi s'exprimer, tandis que Mailer se situe à sa pointe extrême, peu avant qu'elle disparaisse du firmament des idées en Amérique du Nord.

Jamais plus les conditions particulières ayant présidé à l'émergence du roman en question ne se reproduiront ultérieurement au sein de la société étatsunienne. Le cas y demeure tout à fait unique et c'est pour cela qu'il comporte, à notre sens, une précieuse valeur ainsi qu'un grand intérêt du point de vue de l'histoire ainsi que de la sociologie contemporaine des idées.

## OBJECTIF ET PLAN DU LIVRE

Le lecteur aura aisément deviné que notre objectif, au cours des pages à venir, sera de soumettre une interprétation originale de ce cas particulier de roman. Au cours d'un premier chapitre, nous

nous attarderons à la *genèse* de la sociologie ainsi que du roman social propre aux États-Unis, car ce processus à double volet s'avère fondamental pour bien saisir l'enchaînement des faits aboutissant, dans le premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle, à l'avènement d'un roman dit sociologique. Deux personnages, parmi plusieurs qui y seront évoqués, occuperont l'avant-scène : Theodore Dreiser (1871-1945) dans le cas du roman social, Robert Ezra Park (1864-1944) dans le cas de la sociologie.

Dans un deuxième chapitre, nous scruterons en lui-même et pour lui-même le roman sociologique : l'attention sera donc portée sur ses trois principaux promoteurs, James Farrell, Richard Wright et Nelson Algren, sur leurs œuvres caractéristiques, sur l'interaction multiforme (et ses diverses conséquences) de ces trois écrivains avec les sociologues du département de sociologie à l'Université de Chicago au cours de l'entre-deux-guerres. Nœud de l'essai, ce deuxième chapitre fournira au lecteur l'occasion de faire la découverte non pas d'une seule, mais de deux écoles de pensée influentes dans la ville même de Chicago, pendant les années 1930 : l'une de sociologie urbaine, l'autre de littérature urbaine, les deux illustrant de façon saisissante, tout en la critiquant, la puissante modernité frayant alors son chemin dans cette métropole comme dans la société plus large.

Enfin, il sera question, dans un troisième et dernier chapitre, du déclin graduel du roman sociologique tel que reconstitué et étudié dans notre travail. Il n'est certes pas superflu de redire que le sujet central de cet essai tire sa source première de l'urbanisation massive de la société étatsunienne prise dans son ensemble, un phénomène déjà très marquant et influent au moment où cette dernière aborde le dernier quart du 19<sup>e</sup> siècle. Il ira en s'amplifiant à mesure que le pays s'enfoncera plus avant dans le 20<sup>e</sup> siècle, en conjonction directe avec l'industrialisation et l'immigration étrangère. Le roman sociologique, pour l'exprimer en une seule phrase, émergera à la fois comme un sous-produit de ce triple processus évolutif de la société étatsunienne et comme une critique particulièrement originale et percutante de celle-ci.

## CHAPITRE PREMIER

# Genèse : du roman social au roman sociologique

**L**a genèse ci-dessus prend forme et consistance par poussées successives au cours de la période comprise entre les années 1875 et 1935. On y relève plus spécifiquement deux grandes phases de développement, la première débutant en 1875 et s'étendant jusqu'à l'orée de la Première Guerre mondiale, la seconde allant de 1915 jusqu'à 1935 environ. Nous allons en bonne logique respecter cette suite temporelle dans le présent chapitre.

### LES ANNÉES 1875 À 1915

Qu'a de particulier l'année 1875 ? Elle voit arriver le premier professeur universitaire de sociologie en Amérique du Nord, William Graham Sumner (1840-1910), à l'Université Yale de New Haven dans le Connecticut. Et l'année 1915 ? Elle marque la publication du premier texte rédigé par un sociologue étatsunien professionnel, selon les normes alors courantes de cette science, et consacré en entier au phénomène urbain. Le sociologue qui en est le signataire s'appelle Robert Ezra Park. La crise paradigmatique ou interprétative dont nous avons brièvement glissé un mot en introduction constituera le nœud des événements qui surviendront entre ces deux dates importantes.

## La première sociologie étatsunienne

Nul ne s'en surprendra compte tenu du simple jeu des forces démographiques en présence : la première sociologie déclarée en Amérique du Nord est anglo-saxonne, ce que les historiens de la discipline désignent depuis longtemps par l'appellation de *mainstream sociology*, ce qu'un tout autre langage – celui de la minorité africaine-américaine – qualifiera, non sans ironie voulue et bien sentie, de *sagesse régnante* au sein de la discipline prise dans son ensemble<sup>1</sup>. Son émergence institutionnelle s'est effectuée, comme signalé précédemment, dans les années qui ont immédiatement suivi la fin de la guerre civile. Le phénomène a été rendu possible, avant tout autre facteur, par la sécularisation rapide et irréversible de la pensée en conjonction étroite avec l'urbanisation et l'industrialisation accélérées de la société globale. Avait jusque-là régné en maître la philosophie morale dite du *Common Sense*, à titre de schéma officiel de la pensée droite et du comportement correct en société. Dès l'instant où pénètrent au pays de tout nouveaux schémas issus de la science positive européenne – objectivement en avance sur celle de l'Amérique –, en particulier la théorie révolutionnaire de l'évolution telle qu'imaginée par Darwin (1809-1882) et se conjuguant harmonieusement à l'ambitieux positivisme scientifique formulé un peu avant en France par Comte (1798-1857), la situation change radicalement : s'ouvre soudain grand et large l'éventail des schémas explicatifs possibles.

Les pères fondateurs vont, sans exception aucune, s'appuyer sur les deux grands piliers intellectuels européens ci-devant dans le but de proclamer et de justifier la sociologie comme une science positive de plein droit en terre intellectuelle américaine. Ces

---

1. La sociologie africaine-américaine n'existe à ce moment qu'à travers un seul écrit un tant soit peu substantiel : la monographie intitulée *The Philadelphia Negro: A Social Study*, publiée par William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963) en 1899. Aux yeux des intellectuels anglo-saxons, cette étude fouillée et très avant-gardiste pour l'époque n'a absolument aucune valeur scientifique. Pour de plus amples détails, voir notre ouvrage : *L'invention de la sociologie noire aux États-Unis d'Amérique. Essai en sociologie de la connaissance scientifique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval et Paris, Éditions Syllepse, 2003.



enseigneurs ont pour noms Lester F. Ward (1841-1913), William Graham Sumner (1840-1910), Franklin H. Giddings (1855-1931), Edward A. Ross (1866-1951), Charles Horton Cooley (1864-1929). Ce sont des professeurs universitaires et ils s'emploient essentiellement à bâtir de vastes systèmes qu'ils diffusent sous la forme de traités abstraits et volumineux, base première de leur enseignement<sup>2</sup>. Plusieurs sont issus de familles très actives sur le plan religieux, ou sont eux-mêmes d'anciens ministres du culte protestant. Ils se représentent leur carrière universitaire comme une sorte de sacerdoce laïc au service d'une noble et grande cause intellectuelle, celle de la science moderne qui serait enfin prête à être diffusée aux États-Unis grâce à un certain nombre de conditions devenues propices au cours de la période post-guerre civile.

Or, voici que se trouve un revers embarrassant à ce nouvel état de choses, nonobstant son avant-gardisme intrinsèque. Même si la sociologie dite positive existe dorénavant en Amérique, se substituant rapidement à la traditionnelle mais caduque philosophie morale du *Common Sense* dans les collèges et les universités, elle n'est absolument pas une sociologie *de* la société étatsunienne. Son propos demeure essentiellement général – *la* société conçue et discutée de façon abstraite. Son argumentaire est d'abord et avant tout théorique et d'une théorie plus que douteuse dans la mesure où s'y entremêlent arbitrairement des considérations normatives et des propositions soi-disant scientifiques. Les pères fondateurs, enfin, consacrent de (trop) longues pages dans leurs traités aux prolégomènes et à la « scientificité » de leur nouvelle sociologie positive – aux principes premiers, en somme – plutôt que d'aller directement à la démonstration en l'appliquant avec le plus de

---

2. Voici quelques titres et dates : Lester F. Ward, *Pure Sociology*, New York, Macmillan, 1903, et *Applied Sociology*, Boston, Ginn, 1906 ; William Graham Sumner, *Folkways*, Boston, Ginn, 1907 ; Franklin H. Giddings, *The Principles of Sociology*, New York, Macmillan, 1896, et *The Elements of Sociology*, New York, Macmillan, 1898 ; Edward A. Ross, *Social Control*, New York, Macmillan, 1901, et *Foundations of Sociology*, New York, Macmillan, 1905 ; Charles Horton Cooley, *Human Nature and the Social Order*, New York, Scribner's, 1902, et *Social Organization*, New York, Scribner's, 1909.

rigueur possible à la société étatsunienne effective, à ses problèmes et à ses conflits les plus aigus.

### **Cul-de-sac épistémique, dommages collatéraux**

Telle est la situation paradoxale à la fin du 19<sup>e</sup> siècle : bien qu'elle soit coulée dans le très savant positivisme européen décrétant le caractère incontournable de l'épreuve empirique, la nouvelle science sociologique fait, en pratique, l'impasse complète sur les grandes forces économiques, politiques et sociales agitant la société étatsunienne du moment et semant en chemin moult malaises, contradictions et conflits. La conséquence « négative » immédiate de ce cul-de-sac épistémique est celle-ci : la génération académique pionnière passe complètement à côté de la cible en ce qui a trait à la formation d'une jeune cohorte intellectuelle impatiente de pouvoir disposer d'un outillage scientifique adéquat devant l'urgence des analyses à entreprendre et des changements à introduire au sein des structures sociales. Une seconde conséquence dommageable, découlant logiquement de la première, est d'inciter en quelque sorte les jeunes étudiants à quitter le pays pour aller chercher ailleurs l'instrumentation scientifique que les premiers artisans de la sociologie dite positive en Amérique sont, de toute évidence, incapables de leur procurer. L'Angleterre et la France sont dans leur collimateur, mais c'est l'Allemagne qui accueillera le plus important contingent de jeunes expatriés intellectuels étatsuniens, autour notamment de Wilhelm Wundt (1832-1920) et de Georg Simmel (1858-1918), ces deux figures étant déjà connues en Amérique pour la grande valeur théorique et empirique de leurs recherches sociologiques de base.

Nous sommes ainsi placés devant une crise intellectuelle majeure. La fraction la plus progressiste de l'élite du temps – celle qui est désormais acquise sans réserve au positivisme comtien ainsi qu'à l'évolutionnisme darwinien comme nouvelles références paradigmatiques – en est très vivement consciente et entend trouver une solution dans les meilleurs délais. Voici que, dans ce contexte particulier, l'avant-gardiste Université de Chicago est fondée en

1892, grâce aux trente millions (une somme colossale à l'époque) du roi du pétrole, John D. Rockefeller, dans le but explicite de pallier les défauts et lacunes évoqués plus avant au cœur de la discipline sociologique et de promouvoir aussi le développement de l'éventail général des sciences dites sociales. Tel est le premier grand déclencheur institutionnel – nécessaire et urgent compte tenu de la gravité de la crise en cause – d'une solution que les élites les plus progressistes estiment appropriée au grand problème de fond : l'impraticabilité quasi complète de la sociologie « positive » première manière en Amérique du Nord. Or, s'il y a désormais grâce à cette université d'avant-garde des assises institutionnelles prometteuses, il n'y a malheureusement pas encore de relève sociologique fine prête à relever avec succès l'enjeu cognitif ci-dessus – dans le réseau anglo-saxon et blanc, s'entend. Ni à Chicago ni nulle part ailleurs aux États-Unis. C'est le vide complet, à tout le moins pour le moment, d'où son effet rétroactif aggravant sur la crise paradigmatique.

### À la rescousse : le romancier urbain et « social »

Dans l'article bien connu que Park publiera en 1915, inaugurant rien de moins que l'école dite de sociologie urbaine à l'Université de Chicago, l'une des premières phrases se lit ainsi : « Si notre connaissance de la vie urbaine contemporaine s'est précisée, c'est surtout aux romanciers que nous le devons<sup>3</sup>. » Park n'identifie personne nommément, mais les critiques l'ont fait en fouillant partout dans son œuvre ainsi que dans les biographies lui ayant été consacrées. Voici un premier exemple : « Grey, Goldsmith, Tennyson, Whitman, Goethe, Turgenev, Tolstoï, Gorki, Dickens, Twain, Zola, Ibsen, Dreiser et Anderson sont des noms qui

---

3. Robert E. Park, « The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment », dans *American Journal of Sociology*, vol. 20, n° 5, mars 1915, p. 577-612. Reproduit dans Robert E. Park, Ernest W. Burgess, Roderick D. McKenzie, *The City*, Chicago, The University of Chicago Press, 1925 (p. 1-46). Notre citation provient de l'édition 1967 de ce dernier ouvrage : p. 3.

reviennent dans les récits des biographes et dans les textes de Park<sup>4</sup>. » Il est tout à fait logique, compte tenu des racines européennes premières du genre littéraire romanesque, que Park ait été attiré par ces grands noms de la littérature anglaise, française, allemande, russe, mise à part celle d'Amérique. Voici un second exemple, venu d'un ancien étudiant de Park à l'Université de Chicago, l'anthropologue Leslie A. White :

Je me souviens très bien qu'il [Park] m'ait montré une thèse de doctorat rédigée sous sa direction [...]. C'était une description intime d'une petite ville de l'Ouest. Rien n'y manquait concernant les personnalités, à la fois les respectables et les autres. C'était exactement la sorte de choses qu'écrivaient Sherwood Anderson et Dreiser. Park en était fasciné<sup>5</sup>.

Cette phrase d'ouverture de Park revêt une importance capitale dans le contexte intellectuel de l'époque. Coïncidence fortuite ou pas, en effet, le nouveau rôle intellectuel de romancier social et urbain se différencie au pays exactement dans la tranche d'années où la crise paradigmatique affectant la discipline sociologique atteint son point culminant : la dernière décennie du 19<sup>e</sup> siècle et les quinze premières années du siècle suivant. Outre Theodore Dreiser (1871-1945), dont mention est faite dans les deux citations ci-devant, jouissant d'une réputation littéraire supérieure et méritant un traitement à part auquel nous allons venir un peu plus loin, un certain nombre d'autres écrivains talentueux parviennent à percer à l'époque. Il y a, par exemple, Hamlin Garland (1860-1940)

- 
4. Carla Cappetti, *Writing Chicago: Modernism, Ethnography and the Novel*, New York, Columbia University Press, 1993, p. 24. Park était parfaitement au courant du phénomène suivant, historique autant que culturel : « Du 18<sup>e</sup> siècle jusqu'au 20<sup>e</sup>, tant en Europe qu'aux États-Unis, l'émergence de la grande cité, la *metropolis*, a donné lieu à un thème de fond chez une pléthore de romanciers, allant de Defoe au 18<sup>e</sup> siècle à Dickens, Zola et bien d'autres au 19<sup>e</sup>, et à des écrivains comme Dreiser, Herrick, Dos Passos et Nelson Algren au 20<sup>e</sup>. » Dans Robert Nisbet, *Sociology as an Art Form*, New Brunswick, Transaction Publishers, 2009 (orig. : 1976), p. 37. Le mot en italique est de l'auteur.
  5. Témoignage rapporté par Carla Cappetti, *ibid.* p. 25, qui l'a elle-même emprunté à Fred H. Matthews, *Quest for an American Sociology: Robert E. Park and the Chicago School*, Montréal, McGill Queen's University Press, 1977, p. 108.

avec *Crumbling Idols* (1894) et Stephen Crane (1871-1900) avec *Maggie: A Girl of the Streets* (1893), *The Red Badge of Courage* (1895) et *The Third Violet* (1897). Il y a également Robert Herrick (1868-1938) avec *Memoirs of an American Citizen* (1905); William Dean Howells (1837-1920) avec *A Hazard of New Fortunes* (1890), *The World of Chance* (1893) et *A Traveler from Altruria* (1894); Frank Norris (1870-1902) avec *McTeague* (1899), *The Octopus* (1901) et *The Pit* (1903); Upton Sinclair (1878-1968) avec *The Jungle* (1906); Jack London (1876-1916) avec *The People of the Abyss* (1903) et *The Iron Heel* (1907). Se déploie, à travers ces noms et ces titres, la petite constellation des tout premiers écrivains étatsuniens qui se sont méthodiquement appliqués à étudier en détail et aussi à critiquer scrupuleusement la vie urbaine contemporaine – pour reprendre la terminologie parkienne –, et cela, bien des années avant qu'éclate le premier grand conflit.

Qui sont, au juste, ces nouveaux personnages littéraires? La plupart proviennent des classes sociales défavorisées, sinon carrément de la plèbe de l'époque (des voyous et des vauriens dans l'œil très partial des bien nantis). Le contraste s'avère fort avec les sociologues universitaires mentionnés plus haut, presque tous d'extraction bourgeoise et originaires des États de la Nouvelle-Angleterre – des aristocrates de la « science » sociale en voie d'émergence. Ce sont aussi et surtout des esprits révoltés<sup>6</sup>, partant, des écrivains radicaux dont la plume bien affûtée et acérée cherche à remonter à la racine profonde des maux sociaux pullulant partout autour d'eux<sup>7</sup>. Tous sont, chacun bien sûr avec son style propre, les artisans de ce qui constitue le moment fondateur du roman social, lequel porte essentiellement sur la réalité urbaine moderne

---

6. « L'étude de la littérature américaine vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle révèle un fait symptomatique : les écrivains marquants de cette période se sont, pour la plupart, révoltés contre la société. [...] L'écrivain prend figure de dissident, l'esprit de dissidence sera désormais l'une des valeurs fondamentales de la littérature américaine. » Dans Marianne Debouzy, *La genèse de l'esprit de révolte dans le roman américain, 1875-1915*, Paris, Minard, 1968, p. 7.

7. Voir, sur ce point Walter B. Rideout, *The Radical Novel in the United States, 1900-1954: Some Interrelations of Literature and Society*, New York, Columbia University Press, 1956.

en sol américain. S'il en est ainsi, c'est évidemment parce que le contexte de l'époque réunit plusieurs conditions favorables à un tel événement fondateur. Résumons-les brièvement. La société étatsunienne y est en mutation rapide depuis la condition de vie individuelle et collective de type rural vers la condition de vie, individuelle et collective, de type urbain. Sur le plan démographique, un seuil décisif sera très bientôt franchi (en l'année 1920), les chiffres y démontrant que plus de citoyens habitent désormais dans les petites, moyennes et grandes villes que dans les régions statistiquement classées comme rurales. L'immigration étrangère bat vigoureusement son plein à cette période transitoire entre le 19<sup>e</sup> et le 20<sup>e</sup> siècle, les contingents successifs de nouveaux arrivants venant gonfler les villes en expansion fulgurante et ajouter leurs traits culturels distinctifs à un paysage humain déjà très colorié. La science pure et appliquée et la technologie se développent à grande vitesse, de pair avec l'économie capitaliste industrielle qui devient, pour sa part, le pivot structurel par excellence de la nation.

Du côté de la pensée et des idées, la sécularisation dont nous avons dit un mot plus avant se généralise sous l'influence, toujours, du naturalisme européen et de l'évolutionnisme dans sa double version darwinienne et spencérienne. Même si la société étatsunienne se perçoit en principe comme une société ouverte, sans barrières effectives de classes, les écarts s'avèrent *de facto* grandissants entre la riche minorité au sommet de la pyramide des strates socioéconomiques et la majorité des citoyens occupant les positions moyennes et inférieures dans cette pyramide. Parmi les différents métiers et professions qui sont exercés en fin de 19<sup>e</sup> siècle, celui de reporter et de journaliste pour le compte de la grande presse urbaine connaît un développement spectaculaire en plus d'être une sorte de passage obligé pour tout jeune auteur aspirant à se faire un nom et à se tailler une réputation dans le monde turbulent et effervescent des idées.

### Theodore Dreiser : le cas type du romancier social « primitif »

Afin de bien mettre en évidence les caractères distinctifs du nouveau genre littéraire, il n'est pas du tout nécessaire de scruter chaque parcours individuel et d'analyser chaque fiction publiée par les huit à dix écrivains figurant au noyau de la première génération des romanciers sociaux. Il se trouve en effet, et fort opportunément, que Theodore Dreiser – pour revenir maintenant à lui – récapitule de manière exemplaire tous les caractères en question, une bonne tête au-dessus des autres, en lien étroit avec les conditions favorables que nous venons de résumer :

Theodore Dreiser est l'un des observateurs les plus pénétrants de la période de changement social la plus spectaculaire que les États-Unis aient jamais connue. Écrivant au moment où l'Amérique s'est détachée à titre de nation la plus riche du monde, Dreiser a su produire une chronique de sa transformation économique et industrielle ainsi que de la naissance du consumérisme grâce à une combinaison inégalée d'empathie, de détails descriptifs et de puissance d'écriture<sup>8</sup>.

L'homme voit le jour dans le Middle West, en Indiana plus précisément, six ans après la fin de la guerre de Sécession. Il fait très tôt dans son existence l'expérience de la dislocation de la structure familiale sous la pression des forces économiques nouvelles. Type parfait de l'immigrant mal adapté, le père force en effet tous ses enfants (dix en tout) à se disperser jeunes pour gagner leur vie. Theodore se retrouve ainsi seul, à 15 ans, dans la ville de Chicago, déjà une cité d'un million d'habitants en 1886. Acculé à la pauvreté, il y pratique toutes sortes de métiers (plongeur dans les restaurants, commis-livreur de blanchisserie, ouvrier sur un chantier de chemin de fer, etc.). Or, la bonne fortune veut qu'il soit un beau jour embauché comme reporter sur le tas, ce qui marque le point de départ d'une fascinante aventure qui le conduira dans plusieurs grandes villes outre Chicago (Saint Louis, Toledo, Cleveland, Buffalo, Pittsburgh, New York). Il acquiert de cette façon une

---

8. Leonard Cassuto et Clare Virginia By (dir.), *The Cambridge Companion to Theodore Dreiser*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2004. Extrait de la page de présentation en quatrième de couverture.

connaissance précoce et en profondeur de la vie urbaine moderne. Cette expérience journalistique, basée sur l'enquête directe des faits d'actualité, lui apporte de la lucidité – il est toujours en position de juger sur pièces – en même temps qu'une exceptionnelle occasion de se doter d'une perspective critique sur le monde ambiant<sup>9</sup>. Voici, un témoignage éloquent de cette perspective critique :

La politique, comme je le découvris rapidement (en travaillant pour les journaux ou ailleurs), était une belle pétaudière ; la religion, quant à ses principes et à ses fidèles, une horrible illusion fondée sur le bruit et la fureur et ne signifiant rien ; le commerce était une guerre sans répit dans laquelle les moins astucieux et les moins rapides, ou les moins forts, succombaient et où les plus astucieux réussissaient. Dans les professions libérales, on trouvait un ramassis de minables, de médiocres ou de mercenaires prêts à se vendre au plus offrant<sup>10</sup>.

La vie lui fait ensuite découvrir l'œuvre de Balzac<sup>11</sup> de même que celle de Spencer<sup>12</sup> abondamment diffusée par tranches aux États-Unis durant les deux dernières décennies du 19<sup>e</sup> siècle. Dreiser se montre séduit par la vision darwiniste et matérialiste du monde propagée par le philosophe anglais : il vient d'y trouver les bases « scientifiques » de sa propre conception du roman – ce qu'il rêve

- 
9. Selon l'un de ses biographes, ses talents naturels le prédisposaient à ce métier : « À cause de son énergie, sa curiosité intellectuelle et ses qualités d'observateur, Theodore était un reporter naturel. Dans le bruit et la confusion de la salle de rédaction, sous la pression des échéances quotidiennes, il acquit les deux habitudes de la rapidité et de la concentration. Ses forces consistent dans la description et l'acuité narrative, non le style. » Dans Richard Lingeman, *Theodore Dreiser: An American Journey*, New York, John Wiley & Sons, 1993, p. 61.
  10. Theodore Dreiser, « Life, Art and America ». Dans *Seven Arts*, I, février 1917, p. 367.
  11. Balzac permit à Dreiser de réaliser « pour la première fois comment un livre devrait être écrit ... Je ne m'attendais pas à écrire comme Balzac, mais plutôt à lui emprunter sa méthode pour brosser une image complète de la vie du début à la fin. » Dans Richard Lingeman, *op. cit.*, p. 85. On découvre ici la source première de son réalisme social en littérature fictionnelle.
  12. Un livre en particulier qu'il parcourut à Pittsburgh [en 1894] fit davantage que tout autre pour l'aider à structurer ses idées politiques et philosophiques. Ce fut *First Principles* [datant de 1862] par Herbert Spencer. Comme il l'écrivit plus tard, l'ouvrage « me laissa intellectuellement en pièces détachées ». Dans Richard Lingeman, *op. cit.*, p. 83-84. On trouve la phrase originelle de Dreiser dans l'ouvrage suivant : *A Book About Myself*, New York, Boni and Liveright, 1922, p. 457.



ultimement de produire par-delà, mais sans du tout le renier, son métier alimentaire de journaliste. Adhérent à l'idée que la société forme un vaste organisme, Dreiser ambitionne de saisir – au ras même des faits bruts – ce qu'il appréhende être les réseaux de forces sociales déterminant les comportements individuels et poussant, à la manière de lois inexorables semblables à celles de la nature physique ou biologique, les gens soit vers le haut, soit vers le bas dans la société. Son problème fondamental comme romancier à venir – la vie des individus – se trouve dès lors posé comme un problème de rapports sociaux essentiellement.

L'occasion lui est fournie en 1900, avec un roman intitulé *Sister Carrie*, de se faire connaître pour la première fois comme un auteur de fiction. Quatre autres romans paraîtront ensuite durant sa longue carrière d'écrivain : *Jennie Gerhardt* en 1911, *The Financier* en 1912, *The Titan* en 1914, *An American Tragedy* beaucoup plus tard, soit en 1925. Dans chacun de ces récits, Dreiser imagine et met en scène plusieurs protagonistes qui réussissent au sens des normes courantes en Amérique – l'*American way of life* –, c'est-à-dire font des sous et deviennent puissants après être partis souvent de très peu (*from the rags to the riches*, selon la légende américaine). Il en montre également d'autres qui dégringolent très bas pour n'avoir pu se maintenir au sommet de l'échelle sociale quand ils s'y trouvaient. Le décor est le même partout : la ville urbaine contemporaine. La clé de l'explication chez Dreiser s'avère aussi partout la même : les personnages n'ont pas à faire de véritables choix personnels ou moraux, ils sont le jouet de circonstances sociales extérieures, sont modelés par les conventions et les aspirations de leur milieu d'appartenance, lesquelles gravitent autour de la réussite socioéconomique. Par exemple, dans *Sister Carrie*, l'auteur décrit ainsi la conscience de Carrie, son héroïne principale :

C'était une petite conscience moyenne, une chose qui représentait d'une manière confuse le monde extérieur, le milieu où elle avait vécu précédemment, l'habitude et les conventions<sup>13</sup>.

---

13. Theodore Dreiser, *Sister Carrie*, New York, Modern Library, édition de 1927, p. 103.

La vision de Dreiser est exactement la même pour le cas de son autre héroïne, Jennie Gerhardt. Dans *The Financier* et *The Titan*, l'écrivain met en relief deux grands éléments : l'ordre social capitaliste exalte les qualités indispensables à la seule réussite économique et fait du capitaine d'industrie le type humain idéal ; celui-ci n'éprouve qu'indifférence devant l'infortune de ceux qui sont écrasés par le système, les riches n'ayant à faire preuve d'aucune commisération envers les déshérités et les déçus de la société. *An American Tragedy* recrée une tragédie, précisément, en reprenant un grand nombre des thèmes exposés dans les romans précédents – tragédie que l'auteur conçoit comme multiforme. C'est la tragédie du riche qui a réussi, mais en dégénéralant inexorablement en une sorte de monstre d'égoïsme et d'individualisme hédoniste absolu. C'est la tragédie aussi de celui qui a chuté après avoir connu un temps la réussite sociale et économique, obligé pour cette raison d'affronter la « défaite » selon les normes du temps. Pire tragédie de toutes, enfin, celle du déshérité total de la grande ville (et ils sont légion comparativement aux riches qui ont réussi), en détresse parce que coincé dans la contradiction insoluble entre un besoin profond d'utilité et de dignité et une incapacité objective à s'adapter aux insurmontables exigences de la vie urbaine, personnalité complètement dissociée et disloquée dans un univers social sans issue.

Si Theodore Dreiser fait appel aux mêmes outils que les autres écrivains sociaux de sa génération, il s'écarte toutefois d'eux sur certains points importants. Tout d'abord, son matérialisme absolu et sa méthode « scientifique » d'observation et de description systématique des faits – son réalisme social intransigeant, à la Zola – l'amènent à non seulement accuser sa société, mais à la condamner très ouvertement<sup>14</sup>. Par exemple, rompant avec le roman

---

14. Dans son ouvrage déjà cité, Marianne Debouzy se montre très éclairante sur ce point particulier : « À la vitupération d'un London, à la critique du présent par l'idéalisation du possible à la manière d'un [Edward] Bellamy ou d'un Howells, à la provocation artistique d'un Crane (dans *Maggie*) Dreiser a préféré l'accusation efficace. L'objectivité et le caractère inattaquable des preuves qu'il fournit, lui ont permis de mettre en question de façon radicale la société du temps. Car, comme l'a

étatsunien plus ancien et traditionnel (de la *genteel tradition*, ou tradition petite-bourgeoise) où les héros sont toujours pourvus d'un sens moral indestructible, présentant la morale comme un simple produit du milieu social, au service de rien d'autre que ceux qui gouvernent la société, Dreiser ne se gêne pas pour dénoncer et vilipender la justice de son temps comme une imposture favorisant les magnats seuls :

Entre les mains des forts [...] la loi devenait une épée et un bouclier, un piège à glisser sous les pas des imprudents, une chausse-trappe à creuser sur la route de ceux qui pourraient porter plainte. C'était tout ce qu'on voulait en faire : une porte s'ouvrant sur toutes les inégalités possibles ; un nuage de poussière à jeter dans les yeux de ceux qui pourraient choisir et voir juste ; un voile à tirer arbitrairement entre la vérité et sa pratique, la justice et sa sentence, le crime et son châtement ; dans leur ensemble, les hommes de loi sont des mercenaires intellectuels prêts à se faire acheter ou à se vendre pour défendre n'importe quelle cause<sup>15</sup>.

En second lieu, Dreiser est l'interprète littéraire qui va le plus loin, à l'époque, dans la dénonciation des effets humains destructeurs d'une société pourtant en plein progrès industriel et technologique. En raison de cela, son œuvre vibre d'une manière toute particulière du fait qu'elle mélange habilement l'impressionnisme et le naturalisme, les deux tendances prédominantes au cœur de la littérature du moment en Amérique du Nord<sup>16</sup> :

---

dit Mark Twain, la description exacte est mortelle ; elle équivaut à une condamnation. La révolte de Dreiser s'exprime non par l'indignation morale – qui dégénère le plus souvent en sentimentalisme – mais par cette objectivité qui force à voir, à savoir et fait arriver le scandale. » (*La genèse de l'esprit de révolte dans le roman américain, 1875-1915*, p. 317-318).

15. Theodore Dreiser, *The Financier*, Cleveland, World Publishing Co., édition de 1946, p. 328.
16. « [...] la relation tendue entre l'art et la vie, l'impressionnisme et le naturalisme, devint un thème dominant dans l'écriture et la critique des écrivains les plus impressionnants de la décennie [1890] ». Dans Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, New York, Oxford University Press, 1983, p. 8. Qu'est au juste l'impressionnisme ? Un important critique littéraire américain des années trente répond ainsi : « L'impressionnisme équivaut, pour l'essentiel, à une variété de réalisme. Il vise, grâce à une technique particulière, à produire une représenta-

En explorant le vide intérieur de la vie urbaine, [Dreiser] a fourni une expression précoce et signifiante au sentiment d'égarement et d'incertitude qui semble être l'expérience subjective commune dont traite la littérature moderne. Il a dépeint les confusions de l'individu en train de dériver dans une société qui a liquidé les traditions d'autrefois, mais ne les a pas encore remplacées par de nouvelles ; et comme beaucoup d'écrivains contemporains, il a protesté contre le prix humain à être payé pour le chaos social<sup>17</sup>.

Par comparaison avec Stephen Crane, Frank Norris, William Dean Howells et autres plumes de son temps, Theodore Dreiser se révèle un portraitiste aussi habile qu'eux à décrire la ville moderne comme un univers principalement composé de laideur, de misère humaine extrême, de brutalité tant langagière que comportementale, de violence à cause de la désintégration des rapports sociaux de nature communautaire. Il dépeint également l'espace urbain comme le lieu où se donne à voir l'abîme profond entre la toute-puissance des riches, leur consommation exorbitante, et les difficiles conditions de vie des masses plongées dans le plus grand état de dénuement. À la différence toutefois de ses pairs, sauf Upton Sinclair étant donné ses convictions socialistes très ouvertement affirmées, Dreiser excelle à dépasser la seule mise en procès de sa société et à la condamner sans la moindre équivoque. Son sentiment personnel de révolte, enraciné comme chez tous les autres écrivains sociaux dans d'importants courants intellectuels plus anciens<sup>18</sup>, l'incite à aller beaucoup plus loin, son talent littéraire exceptionnel l'avantageant grandement à cette fin précise. Il sera donc, pour cette raison particulière, l'écrivain moderne le plus redouté, voire

---

tion plus précise de l'objet à l'étude.» Dans Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, New York, Appleton-Century-Croft, 1932, p. 485. L'approche n'est donc pas antithétique, mais complémentaire de l'autre, soit le naturalisme. Bradbury emploie même l'expression de *naturalistic impressionism* pour bien souligner l'étroite compatibilité des deux formes d'expression littéraire. (*op. cit.*, p. 11.)

17. Blanche Gelfant, « Theodore Dreiser », *The American City Novel*, Norman, University of Oklahoma Press, 1954, p. 94.

18. « Les romanciers de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle renoueront avec une tradition protestataire plus ancienne [...]. [...] l'individualisme anarchisant constitue sa base à peu près constante. » Dans Marianne Debouzy, *op. cit.*, p. 8.

vilipendé, par les représentants de la bonne société du temps engoncée dans l'hypocrisie morale et indifférente aux injustices de toute sorte affligeant les plus démunis. Deux ans après *Sister Carrie*, son premier roman, donc très tôt dans sa carrière d'écrivain, Dreiser a publié un bref article – presque un manifeste – qu'il a intitulé : « L'art authentique parle avec franchise ». On y lit entre autres ce paragraphe :

La vérité est ce qu'elle est ; et le fait de voir ce qui est, la conception de la vérité. Exprimer ce que nous voyons honnêtement et sans subterfuge : telle est la moralité, tel est aussi l'art<sup>19</sup>.

Rendu avec une phraséologie plus moderne, c'est le principe que l'écrivain doit toujours utiliser un langage direct, sans fard, et qu'il a aussi l'obligation morale de décrire la réalité, belle ou laide, exactement comme elle apparaît à son œil d'observateur impartial. L'homme venait là de dresser bien haut l'étendard de son credo comme écrivain. Il aura assurément tenté de lui être fidèle jusqu'à la toute dernière ligne sortie de sa plume.

### Observations critiques

Le roman social, premier trait caractéristique à souligner, se démarque comme un genre intellectuel bien affirmé ou différencié au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, voire durant la dernière décennie du siècle précédent. Il se présente avec une double identité : proprement littéraire d'une part, cognitive d'autre part – on se souviendra ici à bon escient de l'acte officiel de reconnaissance prononcé par Park (« Si notre connaissance de la vie urbaine contemporaine s'est précisée [...] »).

Son tout premier garant esthétique a été le réalisme, vite suivi historiquement par un deuxième, le naturalisme :

---

19. Theodore Dreiser, « True Art Speaks Plainly », dans George J. Becker (dir.), *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, Princeton University Press, 1963, p. 154-56. Citation : p. 154. Il s'agit de la reproduction intégrale du texte original publié en 1903, sous le même titre, dans *Booklovers Magazine* 1, p. 129.

[...] tout ce qui émergea comme contenu fictionnel nouveau, intéressant et identique dans plus d'un seul écrit au cours des années 1880 et 1890 peut être désigné par du *réalisme*, et ce qui constitua l'équivalent en nouveauté, intérêt et similitude dans la production littéraire au tournant du vingtième siècle peut-être désigné par du *naturalisme*<sup>20</sup>.

Bien que ces deux formes d'expression littéraire aient affiché le même grand trait de s'intéresser de près aux manifestations les plus immédiates ou brutes de l'expérience humaine, la seconde forme a concrètement supplanté la première sitôt les États-Unis engagés dans le nouveau siècle. Pour quelle raison ? À cause, selon Pizer toujours, des croyances du moment au sein des classes sociales les plus cultivées :

Puisque l'on croyait que la vie américaine au tournant du siècle emprisonnait le citoyen moyen dans une « boîte mobile » de privation économique et sociale, le naturalisme (avec son centre déterministe) était la réponse appropriée, et même inévitable, d'un écrivain à pareille condition. Ainsi, tandis qu'on pouvait reconnaître que Norris et Dreiser étaient souvent crus et déficients du côté de la forme, et que leur œuvre pouvait paraître confinée à la description de l'homme comme une victime, on n'en croyait pas moins que le naturalisme de ce type constituait une expression juste de la réalité sociale américaine de la fin du 19<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>.

Allons plus loin sur cette nouvelle forme d'expression esthétique dominant de plus en plus nettement le genre du roman social une fois l'Amérique entrée dans le 20<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, le naturalisme se présente comme une spécification particulière du réalisme qui, lui, comporte un caractère plus général à titre de représentation esthétique du monde. Exprimé autrement, on peut adhérer au réalisme sans être un naturaliste, mais non l'inverse : un naturaliste adhère obligatoirement au réalisme. Ensuite, le naturalisme littéraire américain comme nouveau credo reconnaît ses origines

20. Donald Pizer, « Introduction: The Problem of Definition », dans Donald Pizer (dir.), *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 1-18. Citation : p. 5.

21. *Ibid.* p. 10.

intellectuelles dans les croyances, les idées et les pratiques de Zola. Par exemple, les phrases suivantes écrites par Zola en 1880 se retrouvent parfaitement dans les dispositions premières d'auteurs comme Theodore Dreiser, Frank Norris ou Stephen Crane :

[...] le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude<sup>22</sup>.

La société étatsunienne apparaît dès lors, pour tout un chacun des écrivains naturalistes, comme une sorte de vaste laboratoire où l'on s'affairera à débusquer les faits les plus significatifs, grâce à diverses méthodes dont celle, bien sûr, de l'observation directe, et qu'on manipulera ensuite d'après la logique de construction narrative exposée ci-devant. De là provient le caractère « scientifique » du roman naturaliste, le distinguant de tout autre type de roman social à ses débuts en Amérique. Ramené à son expression essentielle – son noyau dur –, le credo naturaliste dans le domaine littéraire prend appui sur le triple postulat suivant : la quête rigoureuse d'objectivité, l'indifférence morale, la philosophie du déterminisme :

L'objectivité. Chercher la vérité selon l'esprit de l'homme de science. « Nous, les naturalistes, nous, les scientifiques », soutient Zola, entérinant la position de [Claude] Bernard, « nous ne devons admettre rien de ce qui est occulte ; les humains ne sont que des phénomènes et les conditions des phénomènes » [...].

---

22. Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, 2006 (éd. orig. : 1880), p. 47-89. Citation : p. 52. On pourra aussi consulter : Frederick J. Hoffman, « From Document to Symbol : Zola and American Naturalism », dans Donald Pizer (dir.), *Documents of American Realism and Naturalism*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1998, p. 336-343.

Une attitude amoraliste devant le matériau humain. Le naturaliste n'est pas un juge, il n'est chargé d'aucune cause se rapportant à de quelconques standards éthiques. Il enregistre ce qui se produit. [...]

Une philosophie du déterminisme. C'est le principe vital du naturalisme, ce qui le différencie du réalisme<sup>23</sup>.

Si tel est son noyau dur, le roman naturaliste primitif ne se ramène pas pour autant à un récit impersonnel, sec et totalement détaché devant les diverses manifestations de la vie en société. Aucun des écrivains sociaux dont nous avons parlé jusqu'ici n'envisage ses « cas », les habitants des grandes cités modernes, comme des robots qui ne réagiraient que mécaniquement aux contraintes de leur environnement externe. Leurs protagonistes sont pourvus d'une conscience dont ils se servent pour affronter le mieux possible le déterminisme inscrit dans les forces extérieures. Le meilleur exemple demeure sans doute ici l'œuvre romanesque créée par Dreiser<sup>24</sup>. Dans la fiction intitulée *Sister Carrie*, par exemple, l'héroïne du même nom est malmenée de maintes façons par les forces impersonnelles du système économique ambiant. Par contre, elle trouve non seulement à survivre, mais aussi à accroître sa compréhension du monde dans les derniers chapitres du récit. Bref, le naturalisme littéraire américain se présente tout à la fois comme une représentation esthétique nouvelle et un humanisme d'un type particulier.

Passons à une seconde caractéristique majeure du roman social primitif en Amérique. Derrière son statut de savoir légitime sur la condition urbaine contemporaine et ses effets multiformes se dissimule une compétence particulière des auteurs responsables du nouveau genre. Or, cette compétence réside d'abord et avant tout dans la pratique de l'enquête directe grâce, pour la plupart d'entre

---

23. Vernon L. Parrington, « Naturalism in American Fiction », dans Donald Pizer, (dir.), *Documents of American Realism and Naturalism*, op. cit., p. 211-214. Citation : p. 211.

24. « Theodore Dreiser est l'auteur dont l'œuvre et la carrière coïncident le plus complètement avec les idées admises sur le naturalisme américain. » Donald Pizer, « American Literary Naturalism : The Example of Dreiser », dans *ibid.*, p. 344-354. Citation : p. 346.



eux sinon tous, à l'exercice régulier du métier de journaliste de la grande presse<sup>25</sup>. Il faut s'arrêter attentivement à cette pratique du journalisme – et au rôle intellectuel qu'elle sous-tend –, car elle constitue la structure portante du roman social émergent, l'exact équivalent de la poutre maîtresse d'une maison. Selon Shelley Fishkin encore, le passage des écrivains de fiction par le journalisme n'est pas du tout un phénomène exclusif à l'Amérique :

Le modèle lui-même n'est évidemment pas une exclusivité de l'Amérique. Pour le 19<sup>e</sup> siècle, vient à l'esprit Dickens en Angleterre ou Zola en France; au 20<sup>e</sup> siècle, la liste pourrait inclure George Orwell en Angleterre, Gabriel Garcia Marquez en Argentine, Mario Vargas Llosa au Pérou et Buchi Emecheta au Nigéria<sup>26</sup>.

Elle s'empresse cependant d'ajouter cette phrase : « Si le phénomène n'est pas spécifiquement américain, la fréquence selon laquelle il s'est manifesté dans ce pays l'est<sup>27</sup>. » Cette exceptionnelle généralité du phénomène tirerait son origine de conditions historiques particulièrement favorables et propres, cette fois, à l'Amérique. Ce serait l'apparition de la « presse à deux sous » (la *penny press*) qui aurait en effet constitué, au cours de la décennie 1830, l'amorce initiale de l'irrésistible attrait des futurs écrivains de fiction pour l'écriture journalistique :

Il est aujourd'hui largement admis que la décennie 1830, remarquable de bien des manières, a entraîné une révolution dans le journalisme américain. Cette révolution a abouti au triomphe des « nouvelles » sur l'éditorial et des « faits » sur l'opinion, un changement qui fut préparé par l'expansion de la démocratie et du marché [...]. La presse à deux sous a inventé le concept de « nouvelle »<sup>28</sup>.

---

25. « Les rangs des écrivains étatsuniens doués de la plus forte imagination débordent d'hommes et de femmes qui ont fait leur apprentissage comme reporters d'actualité. » Dans Shelley Fisher Fishkin, *From Fact to Fiction: Journalism and Imaginative Writing in America*, New York, Oxford University Press, 1985, p. 3-4.

26. *Ibid.* p. 3.

27. *Ibid.*

28. Michael Schudson, *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*, New York, BasicBooks, 1978, p. 14 et 22. Nos extraits proviennent du premier chapitre intitulé : « The Revolution in American Journalism in the Age of Egalitarianism: The Penny Press » (p. 12-60).

Sans s'attarder outre mesure aux sources historiques, il demeure néanmoins important de retenir que si révolution il a pu y avoir avec l'arrivée spectaculaire de la *penny press*, c'est d'abord parce que la technologie et l'économie en ont fourni les matériaux de base avec l'invention des presses rotatives au début du 19<sup>e</sup> siècle et l'injection accrue de capitaux dans une nouvelle industrie, celle de la grande presse. Cette dernière a été facilitée par le triple processus d'augmentation naturelle de la population générale, la pénétration des premiers contingents de population étrangère, et enfin l'expansion rapide des grandes cités d'affaires à la suite des migrations de plus en plus fortes depuis les régions rurales et semi-rurales du Sud vers celles plus urbanisées et industrialisées du Nord et de l'Est<sup>29</sup>.

L'urbanisation continue et intensive du territoire est sans doute le phénomène le plus significatif de tous sous l'angle proprement culturel ou symbolique. New York atteignant en effet les 200 000 habitants vers 1830 et formant alors la ville la plus peuplée du pays, les deux suivantes étant dans l'ordre Philadelphie et Chicago<sup>30</sup>, le journalisme de la grande presse – celui qui sera rigoureusement pratiqué dans la « presse à deux sous » – serait né entre autres raisons afin de répondre adéquatement à un certain nombre de besoins culturels spécifiques aux habitants de ces lieux toujours plus peuplés :

De nombreux résidents de la cité moderne [...] furent exposés à l'isolement et à la frustration inhérents à la métropole. En besoin de contacts entre eux ainsi qu'avec le monde, ils trouvèrent dans une nouvelle forme de journalisme, la presse métropolitaine, une certaine espèce de conscience des liens propres à la vie citadine. Cette presse métropolitaine réduisit leur anxiété et leur solitude en se faisant révélatrice d'une humanité commune et en identifiant la poursuite de l'argent comme le dénominateur commun de la vie urbaine<sup>31</sup>.

29. Toutes questions sur lesquelles l'ouvrage de Schudson s'attarde avec force détails.

30. Gunther Barth, *City People: The Rise of Modern City Culture in Nineteenth-Century America*, New York, Oxford University Press, 1980, p. 41-42.

31. *Ibid.*, p. 58-59.

Une fois institutionnalisé, le nouveau type de journalisme sera amené à accompagner de près le développement spectaculaire de la grande cité industrielle pendant le 19<sup>e</sup> siècle, avec laquelle il ne partagerait rien de moins qu'une « relation symbiotique<sup>32</sup> ». Il se moulera surtout à son pouvoir économique et sera appelé, par voie de conséquence logique, à subir des transformations :

En l'espace de deux générations, le pouvoir économique de la cité moderne transforma le journal, naguère une feuille mercantile indigeste ou bien un papier politique échevelé, en une espèce additionnelle de grande affaire. [...] Le besoin d'information éprouvé par les citadins, combiné aux avancées technologiques et aux innovations introduites dans la direction, générèrent une nouvelle forme de journalisme entre les années 1830 et les années 1890<sup>33</sup>.

Cette transformation décisive au cours de la période chronologique ci-dessus engendrera enfin la représentation de type professionnel du nouveau métier de journaliste à la grande ville, ce dont l'historien Rolf Lindner rend compte de la manière suivante :

Une idéologie professionnelle du nouveau journaliste [...] surgit relativement tôt, une mutation conditionnée par les défis de la grande cité et les exigences de la tâche : le proverbial « flair pour la nouvelle » [*nose for news*]. Posséder le « flair pour la nouvelle » signifie la débusquer, être à la bonne place au bon moment et détecter ce qui est spécial à propos d'une situation. Puisque la déviance et l'anormalité sont centrales dans les façons dont une « nouvelle » se trouve comprise, les lieux qui regorgent de nouvelles de ce type deviennent des postes avancés du Nouveau Journalisme. [...] La grande époque du reporter était sur le point de débiter<sup>34</sup>.

Mais qu'est-ce qui attire, de manière en apparence irrésistible, les futurs romanciers sociaux dans ce nouveau journalisme de la grande presse ? Qu'espèrent-ils y découvrir pour le meilleur béné-

32. Rolf Lindner, *The Reportage of Urban Culture: Robert Park and the Chicago School*, New York, Cambridge University Press, 1996, p. 3.

33. Gunther Barth, *City People*, *op. cit.*, p. 59.

34. Rolf Lindner, *The Reportage of Urban Culture*, *op. cit.*, p. 11. Les majuscules font partie intégrante du texte.

fice possible de leur plume? La réponse: une matrice didactique exceptionnelle. Voici d'abord Shelley Fishkin sur ce point crucial:

[L'] apprentissage précoce dans le journalisme exposa chaque écrivain à un vaste éventail d'expériences qui allaient ultimement former le noyau de ses plus grandes œuvres d'imagination. Il obligea chacun à devenir un observateur précis, à cultiver le respect pour les faits et à emmagasiner des leçons de style qui allaient modeler ses plus grandes créations littéraires. Il lui apprit aussi à se méfier de la rhétorique, des abstractions, de l'hypocrisie et des clichés; à être également sceptique devant les comptes rendus de seconde main et à insister pour constater de ses propres yeux<sup>35</sup>.

Voici maintenant le critique Malcolm Bradbury:

Si le romancier était un analogue du sociologue, il l'était aussi du journaliste, du reporter tenace des salles de nouvelles ou encore de l'enquêteur des faits sociaux en perpétuelle croisade, cette personne qui arpentaient la ville, observait, explorait, exposait, celle qui avait été là, sur le lieu même de l'expérience – le ghetto, le parc à bestiaux, le bloc d'appartements, le champ de bataille, la jungle sociale. Il était comme le nouveau photographe, caméra à la main, prenant sur le vif des instantanés de la vie. Mais il était aussi comme le peintre moderne, attiré par les ombres et les gestes relevant de la perception, l'apparence confuse et les impressions générées par la modernité urbaine fugace [...]<sup>36</sup>.

Une nette convergence se dégage de ces deux témoignages, le second un peu plus stylisé ou grandiloquent que le premier, mais très clair sur l'essentiel. Dans le nouveau journalisme métropolitain, les futurs romanciers sociaux entrent en contact avec un milieu exceptionnel de travail et d'initiation à toutes les habiletés nécessaires afin de bien capter en direct et de bien rapporter ensuite la « réalité du trottoir<sup>37</sup> » dans leurs articles de journaux. Nous sommes à l'époque d'un véritable culte pour le fait brut et ce que le jour-

35. Shelley Fisher Fishkin, *From Fact to Fiction*, op. cit., p. 4.

36. Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, New York, Oxford University Press, 1983, p. 8.

37. Cette belle expression imagée est sortie de la bouche de Félix Leclerc à l'occasion d'une entrevue télévisée sur son parcours à titre de créateur artistique. Nous la lui empruntons ici.

nalisme de la grande presse instrumentalise autour de ce puissant crédo attire et fascine les futurs écrivains sociaux à cause de sa précieuse valeur ou portée didactique. On peut, sans risque aucun, parler ici d'une première épure ou d'un premier canevas dont l'objectif est d'apprendre aux artisans de la plume à appuyer adroitement leurs affirmations sur des données factuelles aussi crédibles que possible, prises à leur valeur nominale (*at face value*). Mais ce n'est là qu'une première épure intellectuelle.

### ***Journalisme, si excellent soit-il, n'est pas fiction***

Même si la pratique du journalisme de la grande presse urbaine affine l'observation en direct ou la technique de l'interview auprès d'un acteur clé, même si elle aiguise le flair pour détecter les « bons » faits et faciliter le développement d'un art du reportage à la fois concis et percutant, elle comporte un revers très objectif : l'imagination s'y trouve enfermée dans un cadre de composition et d'écriture qui est rigide et contraignant. Si bien que, selon Fisher Fishkin à nouveau, la prise de conscience de plus en plus aiguë d'une telle limite inhérente au journalisme urbain aurait été le grand déclencheur – ou catalyseur – de la vocation de romancier chez plus d'un nom illustre à la fin du 19<sup>e</sup> siècle ainsi qu'au début du 20<sup>e</sup> :

Lorsque [Walt] Whitman, [Mark] Twain, [Theodore] Dreiser, [Ernest] Hemingway et [John] Dos Passos ont vu leur impatience augmenter devant les limites du journalisme conventionnel, ils sont passés à la fiction. Ce déplacement était sensé. Libérés de ce que Douglass Cater appela un jour le « veston ajusté du reportage direct », ces écrivains produisirent les chefs-d'œuvre de fiction qui ont contribué à définir la tradition littéraire américaine<sup>38</sup>.

Une cruciale crise intérieure aurait fait la différence, dans la cohorte des journalistes urbains de l'époque, entre se lancer ou non dans l'écriture de fiction. Ceux qui se sont satisfaits des limites

---

38. Shelley Fisher Fishkin, *From Fact to Fiction, op. cit.*, p. 9. Douglass Cater (1923-1995) est un réputé éducateur et éditeur américain qui a aussi signé quelques ouvrages, notamment *The Fourth Branch of Government* (1959), *Power in Washington* (1964) et *Dana: The Irrelevant Man* (1970).

inhérentes à l'écriture journalistique conventionnelle ont poursuivi leur carrière sans traverser de crise intérieure. Ceux qui ont, au contraire, mal vécu ou mal expérimenté les limites en question – comme les cinq auteurs ci-dessus – se sont retrouvés dans une crise de conscience qu'ils ont alors choisi de résoudre en devenant des écrivains de fiction, mais sans nécessairement répudier pour autant l'activité journalistique en elle-même. Certains écrivains l'ont assurément fait, d'autres pas. À partir toutefois du moment où ils se sont déplacés du côté de l'écriture fictionnelle – ce type singulier et exigeant de création littéraire –, les journalistes-écrivains ont mis à profit, chacun pour son compte, une tout autre espèce d'imagination propre au genre fictionnel et orientée vers des fins différentes de celles visées, délibérément ou non, par l'activité journalistique :

Alors que les journalistes reconfirmaient implicitement les habitudes de pensée et les catégories familières du lecteur pour s'expliquer le monde, l'écriture d'imagination défait ses habitudes et ses catégories en le pressant d'expérimenter des perspectives inhabituelles. Les narrations conventionnelles de non-fiction qu'ils rédigeaient comme journalistes étaient conçues pour être assimilées à leur valeur nominale par des lecteurs passifs qui accordaient confiance à ce qu'ils avaient sous les yeux. Les fictions impersonnelles et sans dénouement préétabli qu'ils imaginaient comme poètes ou romanciers étaient conçues pour faire naître des lecteurs actifs, capables de remettre en question toute chose qu'ils assimilaient et d'inventer par eux-mêmes de nouveaux modèles de signification. Alors que le journaliste espérait, au mieux, influencer la vision que le lecteur se donnait d'un phénomène ou d'un événement spécifique, l'écrivain d'imagination n'aspirait à rien de moins que transformer la manière même de voir du lecteur<sup>39</sup>.

On se tromperait grandement à déduire ici qu'une séparation claire et nette s'est vite dressée entre l'univers du journalisme de la grande presse et celui de l'écriture fictionnelle. La dernière décennie du 19<sup>e</sup> siècle, celle où naît le romancier social comme type nouveau de créateur littéraire, montre au contraire la présence vivante d'une culture mixte autour de lui, un amalgame d'éléments issus du

---

39. *Ibid.*

journalisme professionnel et d'autres appartenant en propre au monde de la fiction. Dans la cohorte de départ – les Garland, Crane, Norris, Dreiser, Howells et autres –, c'est encore Dreiser qui se détache comme la plus belle illustration. Alors que le travail journalistique lui assure son pain et son beurre quotidiens tout en l'alimentant de thèmes inspirateurs comme la grande misère urbaine, le mirage des illusions générées par la cité en soi, le cynisme moral des élites montantes, ainsi de suite, Dreiser reprend artistiquement ces derniers dans ses romans et les métamorphose dans des œuvres fortes et provocantes qui génèrent exactement ce que Fishkin soutient dans son argumentation, c'est-à-dire « transformer la manière de voir du lecteur ». Dreiser retirera toujours plein d'avantages à porter la double casquette du journaliste à la ville et du romancier social :

Le journalisme, pour Dreiser, continua d'être sa première source de revenus longtemps après qu'il eût commencé à écrire des romans. Une bonne part de son écriture relevait de la besogne alimentaire. [...] Mais Dreiser fut redevable aux magazines pour beaucoup plus que de l'argent. [...] Les graines de ses meilleurs ouvrages de fiction furent récoltées pendant les vingt années qu'il passa à aller et venir dans le monde des faits<sup>40</sup>.

Les deux formes d'activité intellectuelle se combineront, sans se fondre l'une dans l'autre, et feront de l'homme l'un des plus subtils connaisseurs de la nouvelle modernité urbaine en train de rapidement s'étendre au tournant du 20<sup>e</sup> siècle.

### ***Un genre littéraire en avance sur la sociologie anglo-saxonne officielle***

À la fois fiction et forme rudimentaire de savoir, le roman social « primitif » s'inscrit pour cette raison sur le même registre qu'une tendance savante très à la mode en Amérique du Nord, entre 1895 et 1915 : les grandes enquêtes urbaines sur le modèle des investigations empiriques menées en Angleterre par Charles Booth, avec force statistiques, observations directes et entrevues

---

40. *Ibid.*, p. 90.

(*Life and Labor of the People of London*, Londres, 1892, en neuf volumes). La correspondante étatsunienne se décline ainsi : les *Hull House Maps and Papers*, publiés par Jane Addams en 1895, une célèbre réformatrice sociale de Chicago ; deux enquêtes menées à Boston par un amateur dénommé Robert Woods et qui donneront naissance aux deux ouvrages *The City Wilderness* (1898) et *Americans in Process* (1902) ; surtout le célèbre *Pittsburgh Survey* mené dans cette ville au cours de la première décennie du 20<sup>e</sup> siècle grâce aux subsides de la Fondation Sage et dont les résultats seront publiés par tranches régulières entre 1909 et 1914. Les deux genres intellectuels, avec les rôles correspondants, se côtoient sur le même registre interprétatif de l'Amérique urbaine ambiante, mais ils n'interfèrent d'aucune façon l'un avec l'autre.

Qui plus est, et c'est le point crucial, le roman social primitif s'avère très objectivement en avance sur la sociologie officielle de l'époque, si nous prenons ici comme point de comparaison la connaissance effective – empirique et aussi rigoureuse que possible – du milieu social urbain en pleine effervescence. Le personnel académique du tout nouveau département de sociologie de l'Université de Chicago, créé l'année même de la fondation de cette dernière, ne compte à ce moment que très peu d'enseignants et de chercheurs au sens moderne du terme, c'est-à-dire travaillant et enquêtant directement sur le terrain à l'aide des outils scientifiques appropriés. Le seul, à vrai dire, capable de le faire se nomme William Isaac Thomas (1863-1947) : il a été embauché en 1895, mais n'en est qu'au début seulement de ses investigations fort originales qui ne s'épanouiront que dans les décennies à venir. Plus spécifiquement encore, l'Amérique urbaine en tant que phénomène social majeur ne fait l'objet d'aucune recherche sociologique systématique à ce moment dans ce nouveau département, faute d'acteurs compétents à cet effet. Le vide est réel et total, quoique relatif<sup>41</sup>. En conséquence et *par défaut*, le romancier social primitif profite tout bonnement

41. Il est réel et total du côté de la sociologie anglo-saxonne majoritaire ; il n'est pas total pour peu que l'on porte le regard du côté de la sociologie africaine-américaine périphérique. Mais cette dernière ne compte pour absolument rien sur les plateaux de la balance scientifique à l'époque.



de cette «fenêtre d'opportunité» du double point de vue de la connaissance et de la critique du processus intensif d'urbanisation en cours dans la société globale. Le roman social comme genre littéraire spécifique remplace, sans l'avoir vraiment cherché, prévu ou calculé, une sociologie urbaine inexistante – Park et ses collaborateurs ne s'y mettront, comme on le sait déjà, qu'à partir de 1915 – et il le fait avec ses propres moyens, en toute indépendance et autonomie vis-à-vis des autres genres intellectuels (histoire, science économique, science politique, philosophie, etc.) alors florissants dans la culture ambiante. Et c'est très exactement ce précieux capital intellectuel que Park a non seulement tenu à rappeler dans son article de 1915, mais à en souligner surtout l'antécédence effective et objective sur le corpus sociologique anglosaxon *stricto sensu* au tournant du 20<sup>e</sup> siècle, et donc à reconnaître du même jet sa très précieuse valeur cognitive.

C'est encore et toujours l'œuvre romanesque de Dreiser qui s'avère la plus limpide et convaincante à ce propos pour peu qu'on l'examine dans la lumière de ses rapports avec le champ intellectuel étatsunien du moment. En 1906, une année avant que *Sister Carrie* soit réédité (la fiction date originellement de 1900), l'*American Journal of Sociology* publie un article rédigé par Thomas de l'Université de Chicago, arborant le titre «The Adventitious Character of Woman<sup>42</sup>». Il porte essentiellement sur l'évolution du *caractère* de toute femme une fois qu'elle a quitté la campagne et s'est réinstallée à la ville. Une chercheure contemporaine s'est intéressée de près à cet article de Thomas avec l'intention précise de le comparer à l'œuvre littéraire dreisérienne. Voici ce qu'elle a écrit :

Dans son essai pour clarifier le sens de cette évolution, il [Thomas] explique que les femmes modernes – particulièrement les femmes américaines – sont devenues dépendantes de leurs communautés quant aux règles de conduite. Notant qu'«une femme non dépendante a tendance à devenir aventureuse – pas tant sur une base économique que psychologique» (41), il soutient que lorsque «la jeune femme ordinaire s'éloigne du foyer et de la communauté et

---

42. Volume 12, n° 1, juillet 1906, p. 32-44.

qu'elle se met en retrait non seulement du contrôle, mais aussi des stimuli découlant de la vie collective et du réseau des connaissances, ses inhibitions tendent à se relâcher » (41-42). Thomas a fait suivre cette observation d'une description se lisant comme le résumé d'une intrigue typique des romans de Dreiser<sup>43</sup>.

Cet extrait met en évidence deux faits : l'antériorité effective de Dreiser le romancier sur un thème psychosocial jugé d'intérêt scientifique important au cours de la première décennie du siècle ; la claire et nette indépendance d'idées « sociologiques » du romancier par rapport à la jeune psychosociologie académique de l'époque. Voici une autre illustration intéressante : l'étroite concordance entre l'œuvre de Dreiser et celle de l'économiste réputé à l'époque Thorstein Veblen (1857-1929). Dans son parcours romanesque s'ouvrant avec *Sister Carrie*, Dreiser se révèle en effet très près de la célèbre analyse véblénienne parue en 1899, *The Theory of the Leisure Class*, portant sur la mentalité et les pratiques propres aux grands riches, leur culture dite à la fois « pécuniaire » et « prédatrice ». Les quatre romans de Dreiser ressortent comme une transposition littéraire quasi parfaite de la vision véblénienne des réalités américaines au cours des premières décennies du 20<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il soit historiquement plausible, sinon probable, que Dreiser ait lu Veblen à une étape ou l'autre de sa trajectoire personnelle, aucune preuve irréfutable d'influence directe de l'économiste sur sa pensée n'a jamais pu être à ce jour avancée. En foi de quoi, la thèse de l'autonomie intellectuelle complète tient d'autant mieux la route : ces deux esprits forts auraient vraisemblablement abouti aux mêmes schémas fondamentaux d'explication d'un certain nombre de manières de penser et d'agir typiques de la modernité urbaine étatsunienne, mais isolément l'un de l'autre, chacun depuis son univers propre d'observation, de description clinique et d'analyse critique de l'ordre social établi<sup>44</sup>.

43. Priscilla Wald, « Dreiser's sociological vision », dans Leonard Cassuto et Clare Virginia Eby (dir.), *The Cambridge Companion to Theodore Dreiser, op. cit.*, p. 177-195. Citation : p. 177.

44. Vu le grand intérêt en soi du cas, un ouvrage complet a été consacré, il y a peu, à une comparaison minutieuse entre l'œuvre scientifique laissée par Thorstein

### **En guise de conclusion**

Le contexte intellectuel étatsunien de la fin du 19<sup>e</sup> siècle et du début du suivant a prioritairement favorisé le roman social « primitif » à titre de premier grand modèle interprétatif et critique de la modernité urbaine alors en pleine expansion. Les romanciers dits sociaux forment une espèce nouvelle de créateurs littéraires par comparaison avec le type d'écrivain et de littérature ('gentille' et acceptante de l'ordre social prévalent) qui étaient caractéristiques de la génération antérieure en Amérique. Ce sont tous – on n'y aperçoit pas de femmes encore – des *self-made men* partis de pratiquement rien et qui ont bâti pas à pas leur carrière à la seule force de leurs convictions (discipline, ténacité, persévérance, sens de l'opportunité), à l'image parfaite des acteurs économiques et politiques qu'ils s'appliquent à recréer dans leurs fictions – pour mieux ensuite les descendre en flammes<sup>45</sup>. Gagnés au naturalisme et à

---

Veblen et l'œuvre littéraire laissée par Theodore Dreiser. Nous en citons un extrait : « Bien que les publications quasi simultanées de *Sister Carrie* (1900) et *The Theory of the Leisure Class* (1899) pourraient le suggérer, je n'argumenterai pas en faveur d'une influence directe dans l'une ou l'autre direction. Il existe toutefois des indices probants d'une familiarité de Dreiser avec les œuvres de Veblen. » Dans Clare Virginia Eby, *Dreiser and Veblen: Saboteurs of the Status Quo*, Columbia, University of Missouri Press, 1998, p. 6. Cette interprétation nous semble la plus conforme aux faits historiques, à savoir que Dreiser – de quatorze ans plus jeune que l'économiste d'origine norvégienne – n'a pas pu ne pas assimiler ses idées maîtresses, par osmose naturelle pour ainsi dire, tant elles ont saturé l'air intellectuel du temps entre 1899 et 1929, l'année de décès du personnage. Et ce, à cause de la convergence étroite de leur vision respective des États-Unis d'alors, plus leur projet commun de procéder à la critique approfondie et soi-disant impartiale de ses valeurs centrales – ses *conventional pieties* (Eby, *ibid.*, p. 64) – essentiellement puritaines, conservatrices et marquées par l'intolérance.

45. « En écrivant leurs romans, la plupart des naturalistes se sont dépeints comme des esprits en train de juger la vie de manière scientifique, impartiale et, pour emprunter une de leurs propres phrases, complètement amoral ; un meilleur mot cependant pour traduire leur attitude serait celui de « rebelle ». Même avec les meilleures intentions du monde, ils n'auraient pas pu demeurer de simples observateurs. Ils devaient se révolter contre les standards moraux de leur temps, et la révolte les entraîna plus ou moins consciemment dans la tentative d'imposer de nouveaux standards qui seraient plus proches de ce qu'ils considéraient comme étant des lois naturelles. Leurs livres sont remplis de petits essais ou sermons adressés au lecteur ; de fait, ils suggèrent un système naturaliste complet avec ses vices et ses vertus. Parmi les vices, les plus souvent mentionnés sont l'hypocrisie,

l'impressionnisme européens, ils pratiquent le détachement clinique le plus strict possible – appris, chez la plupart sinon tous, en exerçant assidûment le métier de journaliste – dans la description fouillée des faits sociaux captant leur intérêt. Ils tentent ensuite de les rendre sous la forme de tableaux littéraires semblables aux peintures impressionnistes en vogue à leur époque.

Mais il y a davantage chez les meilleurs esprits : une imagination sociologique – ou une socio-imagination, comme l'on voudra – y est à l'œuvre et les guide dans leur démarche à la fois explicative et critique de ce que leur lecture du réel urbain est amenée à dégager, beau ou laid, peu importe. Cette imagination ne nourrit aucune prétention scientifique formelle et elle coïncide assez bien avec la définition qu'en proposera beaucoup plus tard Wright Mills – esprit rebelle, s'il en fut un, après la Seconde Guerre mondiale – dans son ouvrage du même titre<sup>46</sup>. Si intuitive qu'elle soit, leur imagination n'en fait pas moins de cette espèce particulière de romancier un parfait analogue du sociologue dit professionnel dont le rôle type est en lente et difficile émergence au tournant du 20<sup>e</sup> siècle – et le fabricant, à ce titre, d'un savoir plus légitime et crédible sur maints aspects fondamentaux de la condition de vie urbaine de l'époque. C'est précisément cette valeur sociologique intrinsèque du roman social primitif que Park a fort bien saisie et saluée à sa manière dans son article inaugural de 1915, en plus d'avoir capté toute la richesse du savoir-faire journalistique derrière l'art de raconter – l'*artistry* des premiers romanciers sociaux, celui de Theodore Dreiser en particulier –, Park ayant lui-même rigoureusement pratiqué le journalisme professionnel pendant onze

---

l'intolérance, les conventions et la répugnance à reconnaître la vérité.» Malcolm Cowley, «'Not Men': A Natural History of American Naturalism», dans Donald Pizer (dir.), *Documents of American Realism and Naturalism*, op. cit., p. 225-238. Citation: p. 229. Les majuscules et les guillemets sont de l'auteur.

46. «[...] c'est changer de perspective à volonté [...]. C'est pouvoir franchir tous les degrés qui séparent les transformations les plus impersonnelles et les plus lointaines, des traits les plus intimes de la personne humaine, et apercevoir leurs rapports.» Dans *L'imagination sociologique*, Paris, François Maspero, 1967 (éd. Originale: 1959), p. 11.

années avant de migrer, à l'âge avancé de cinquante ans, du côté de la sociologie académique.

## LES ANNÉES 1915 À 1935

Tout juste après la phrase de Park déjà citée à partir de son manifeste fondateur de 1915, on peut lire celle-ci :

Mais la vie de nos villes réclame une analyse encore plus fouillée et désintéressée que celle que Zola nous a laissée dans ses romans « expérimentaux » ou dans les annales de la famille Rougon-Macquart<sup>47</sup>.

Park ne réfère ici qu'au grand romancier français, mais il n'est pas du tout invraisemblable de déduire qu'il songeait aussi aux écrivains sociaux étatsuniens nommés dans la section précédente. On peut interpréter sa phrase comme une déclaration non pas de guerre, mais de compétition tout à fait légitime entre la nouvelle sociologie étatsunienne sur le point d'éclorre et le roman social déjà constitué et en plein essor.

## Une science sociologique véritablement américaine

La suite « scientifique » de cette courte phrase est bien connue et historiquement datée : le développement entre 1915 et 1935 (en chiffres arrondis) de l'école d'écologie humaine et de sociologie urbaine dite de Chicago, autour de Park lui-même et avec le concours d'un proche collègue, Ernest W. Burgess (1886-1966)<sup>48</sup>.

47. Robert E. Park, « The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment », *op. cit.*, p. 3.

48. L'appellation écologie humaine est importante : « Avant la Seconde Guerre mondiale, il n'est pas question d'écologie 'urbaine', ni chez Park, ni chez Burgess, ni chez Wirth ou Hawley, mais d'écologie humaine'. La raison en est simple : il s'agissait de fonder l'équivalent, dans les sciences sociales, de l'écologie biologique, issue des sciences naturelles. La ville n'est pas l'objet de cette écologie, mais bien la société et l'humanité dont elle est porteuse, par contraste avec l'écologie végétale ou animale. » Catherine Rhein, « Le ghetto de Louis Wirth : forme urbaine, institution et système social. *The Ghetto* (1928) », dans Bernard Lepetit et Christian

Elle est la branche principale d'un vaste programme de formation universitaire comprenant aussi des éléments fondamentaux de psychosociologie (sous l'égide de Thomas), de méthodologie d'enquête à la fois qualitative et quantitative et enfin de théorie. La citation que voici traduit bien le type de pensée théorique qui l'a inspirée et l'esprit collectif qui l'a modelée :

La théorie élaborée à Chicago cherchait à expliquer le comportement changeant des divers groupes ethniques vivant dans la métropole [ville de Chicago]. C'était un modèle théorique qui reposait sur une analyse circonstanciée des communautés urbaines (et aussi rurales), des processus d'immigration et d'assimilation, de la structure de la famille et de tendances sociales à long terme dont les aspects les plus frappants étaient sans aucun doute l'immigration et l'urbanisation. Ce fut cette convergence d'« idées en commun », d'une « manière commune de travailler » qui façonna les sociologues de Chicago en une école<sup>49</sup>.

Énumérons quelques publications illustrant l'originalité et la fécondité de ce nouveau développement institutionnel de la sociologie. Tout d'abord, un manuel d'initiation aux principes de base du nouveau savoir, *Introduction to the Science of Sociology* (1921), signé par Park et Burgess. Puis, des mêmes auteurs auxquels s'est ajouté un collaborateur, Roderick D. McKenzie, *The City* (1925). L'année suivante, c'est *The Urban Community*, portant la signature de Park et de Burgess. Enfin, entre 1923 et le milieu des années 1930 environ, il y a la parution d'une série de célèbres monogra-

---

Topalov (dir.), *La ville des sciences sociales*, Paris, Belin, 2001, p. 111-149. Citation : p. 145. Louis Wirth (1897-1952) se distinguera comme l'un des collaborateurs les plus importants de Park et de Burgess à compter de la fin de la décennie 1920.

49. Luigi Tomasi, « Introduction », dans Luigi Tomasi (dir.), *The Tradition of the Chicago School of Sociology*, Ashgate, Aldershot, 1998, p. 3. Une prudence de bon aloi s'impose ici à propos du terme « école » puisque les membres fondateurs ne se sont jamais perçus, encore moins désignés eux-mêmes comme formant une école distinctive ou officielle de pensée sociologique. Le vocable est apparu historiquement après eux et pour une grande diversité de motifs qui connaîtront plusieurs variations au cours du temps. Voir à ce sujet Christian Topalov, « Les usages stratégiques de l'histoire des disciplines. Le cas de l'école de Chicago' en sociologie », dans Johan Heilbron, Remi Lenoir, Gisèle Sapiro (dir.), *Pour une histoire des sciences sociales. Hommage à Pierre Bourdieu*, Paris, Fayard, 2004, p. 127-157.

phies thématiques et empiriques dont les auteurs sont, pour la plupart, de jeunes diplômés – ou en voie de l'être – du département de sociologie de l'Université de Chicago<sup>50</sup>. Nous n'allons pas nous étendre plus que nécessaire sur ce nouveau corpus scientifique tant le sujet a été discuté, pour ne pas dire ressassé en long et en large dans la littérature spécialisée<sup>51</sup>. Nous sommes, en bref, devant *la* grande référence épistémique du moment pour ce qui est de la connaissance scientifique factuelle, rigoureuse, du passage rapide des États-Unis à une société de plus en plus urbanisée et multi-ethnique à travers le cas type de la ville de Chicago, un microcosme social classé on ne peut plus représentatif sous ce rapport.

La question cruciale à soulever ici et maintenant, compte tenu de l'objectif fondamental de notre ouvrage, est la suivante : comment le croisement ou encore l'intersection entre le roman social, solidement implanté désormais dans la culture intellectuelle étatsunienne, et la toute nouvelle sociologie urbaine chicogoane va-t-elle au juste se produire pour que le roman sociologique en surgisse comme une espèce particulière de littérature encore jamais

---

50. Voir, en annexe à la fin, la liste des plus importantes de ces monographies. Elles répondent à la fois aux interrogations scientifiques telles que formulées par les deux mentors Park et Burgess et à des demandes particulières en provenance des autorités municipales de la ville de Chicago : « [Les] orientations [de recherche] étaient en partie liées à des demandes des autorités métropolitaines, en particulier sur la délinquance, les conditions de vie des immigrants venus d'Europe et les différentes communautés en cours d'installation à Chicago qui contribueront au développement de ce grand pôle industriel et ouvrier. » Dans Catherine Rhein, *op. cit.*, p. 113.

51. Voici, pour fins de consultation, quelques ouvrages pertinents : Robert E. L. Faris, *Chicago Sociology 1920-1932*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967 ; James F. Short (dir.), *The Social Fabric of the Metropolis: Contributions of the Chicago School of Urban Sociology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1971 ; Martin Bulmer, *The Chicago School of Sociology: Institutionalization, Diversity, and the Rise of Sociological Research*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984 ; Andrew Abbott, *Department and Discipline: Chicago Sociology at One Hundred*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999 ; Jean-Michel Chapoulie, *La tradition sociologique de Chicago, 1892-1961*, Paris, Seuil, 2001 ; Suzie Guth, *Chicago 1920: aux origines de la sociologie qualitative*, Paris, Téraèdre, 2004 ; Suzie Guth, *Robert E. Park. Itinéraire sociologique de Red Wing à Chicago*, Paris, L'Harmattan, 2012.

vue? Deux éléments majeurs vont directement et profondément conditionner le phénomène ci-devant.

### **Le journalisme, « fil rouge » commun aux sociologues de l'Université de Chicago et aux romanciers sociaux urbains**

La démonstration de sa très grande importance comme matrice pédagogique a été apportée plus avant dans le cas du roman social. Voyons les faits pour celui de la sociologie urbaine. Le modèle journalistique de travail fait, dès le départ, partie intime de l'« ADN intellectuel » – pour le dire de cette manière – de Robert Ezra Park, l'instigateur principal du nouveau paradigme de sociologie urbaine, un modèle ne pouvant faire autrement que de marquer en profondeur tout ce que l'homme va méthodiquement entreprendre pour développer avec succès son programme scientifique. À preuve, ce texte bien connu et on ne peut plus transparent :

Selon ma toute première conception d'un sociologue, il devait être une espèce de super-reporter, comme les gens qui écrivent pour *Fortune*; il devait rapporter de manière un peu plus précise et avec un peu plus de recul que la moyenne, ce que mon ami Ford appelait la « grande information ». La « grande information » était celle qui rendait compte des tendances à long terme, c'est-à-dire de ce qui se passait réellement plutôt que de ce qui semblait se passer à la surface des choses<sup>52</sup>.

Les recherches effectuées sur le sujet au cours des récentes décennies – il y en a eu un bon nombre – montrent à l'évidence que, outre le cas très particulier de Robert Park, le modèle journalistique s'avère indissociable du large cadre paradigmatique forgé et adopté par les premiers sociologues urbains de Chicago sans

---

52. Robert Ezra Park, « An Autobiographical Note », dans R. E. Park, *Race and Culture*, Glencoe, The Free Press, 1950, p. VIII-IX. Non datée, cette note a été retrouvée dans les documents de l'homme après son décès en 1944. Le dénommé Ford dont il est ici question n'est pas l'inventeur de l'automobile, mais un journaliste américain réputé des débuts du 20<sup>e</sup> siècle. Cette autre référence trouve parfaitement sa place ici : Géraldine Muhlmann et Edwy Plenel (textes présentés et commentés par), *Le journaliste et le sociologue : Robert E. Park*, Paris, Seuil, 2008.



revendiquer pour autant la place du roi, le journalisme n'étant pas en soi une science. Voici un exemple tiré de cette littérature critique récente :

C'est autour du « journaliste » que l'on peut le mieux bâtir l'image des premiers sociologues de Chicago : comme le journaliste, ce sociologue allait sur le terrain, enregistrait et gardait « vivant » son sujet ; plus que le journaliste, il était sympathique à l'égard de ses sujets ; par opposition au journaliste, il dédramatisait, reproduisait le plus fidèlement possible ce qu'il voyait ou écoutait et se sentait concerné par la réforme sociale<sup>53</sup>.

Le chercheur allemand Rolf Lindner, cité plus haut, a consacré en entier son ouvrage à la démonstration extrêmement détaillée et fort convaincante de l'hypothèse suivante :

L'orientation de la recherche urbaine que représentait Park doit son origine à la tradition du reportage. Il n'y a rien là de surprenant lorsque nous considérons que Park lui-même, après l'obtention de son B.A., travailla comme reporter et éditeur à New York, Chicago, Détroit ainsi que d'autres grandes villes de 1887 à 1898. Cette influence transparait directement dans les domaines qu'il a étudiés et les techniques qu'il a utilisées pour mener à bien ses recherches<sup>54</sup>.

Nous pourrions ajouter ici bien d'autres travaux démonstratifs, mais est-ce vraiment nécessaire pour les fins de notre discussion ? Le consensus est définitivement établi, aujourd'hui, sur le fait que la toute première épure de la manière « correcte » de pratiquer la sociologie à l'Université de Chicago a été le journalisme professionnel, moyennant bien sûr de nécessaires ajustements, l'exemple venant de haut, soit de Park lui-même, solidement installé à la barre du navire amiral<sup>55</sup>. Sachant par ailleurs que le modèle de la

---

53. Alvaro P. Pires, « La méthode qualitative en Amérique du Nord : un débat manqué (1918-1960) », dans *Sociologie et sociétés*, volume XIV, n° I, avril 1982, p. 15-29. Citation : p. 25.

54. Rolf Lindner, « Introduction », *The Reportage of Urban Culture*, *op. cit.*, p. 3.

55. Le modèle essentiellement *synchrétique* – mi-sociologique, mi-journalistique – que Park accrédita à Chicago et que ses étudiants diplômés et quelques-uns de ses proches collaborateurs ont reproduit, selon diverses variantes, ne manque certes pas d'originalité, mais il comporte plusieurs faiblesses importantes sur le plan

pratique journalistique joue exactement le même rôle d'épure première au profit des romanciers sociaux depuis qu'ils existent en Amérique, voilà du coup reconnu un puissant élément affinitaire – le fil rouge –, donc potentiellement rassembleur entre les deux types de créateur, par-delà leur situation de compétiteurs intellectuels légitimes au sein de la société.

### **De nouvelles recrues sur les bancs d'école de la sociologie urbaine à Chicago**

C'est l'élément décisif. Voici, en effet, que durant la décennie allant de 1925 à 1935 environ, un certain nombre de nouvelles figures effectuent l'une après l'autre leur percée littéraire dans la ville même de Chicago. On peut se les représenter comme appartenant à la seconde vague des écrivains sociaux, la première étant évidemment les auteurs dont il a été question dans la section précédente de ce chapitre. Or, trois personnages se détachent nettement du lot dans cette jeune cohorte littéraire locale : James Farrell (1904-1979), Richard Wright (1908-1960) et Nelson Algren (1909-1981). Les trois font rapidement preuve d'un vif intérêt pour la grande cité ainsi que pour la critique sociale d'où, *en principe*, leur forte convergence sinon même leur profonde empathie envers l'orientation intellectuelle sous-jacente à la sociologie urbaine alors enseignée et pratiquée à l'Université de Chicago. Nouveaux ils sont, bien sûr, mais aucun d'eux ne sort, littérairement parlant, tout droit de la cuisse de Jupiter :

Si originaux qu'ils furent, Farrell, Algren et Wright n'ont pas reçu leur formation dans un vacuum littéraire. Ils furent précédés d'une longue lignée d'auteurs – poètes, romanciers, journalistes, réformateurs sociaux – qui se sont commis envers des thèmes, des théories et des méthodes de nature sociologique et sociale et, à titre égal,

---

proprement scientifique. Les critiques contemporains les ont relevées et discutées de plus d'une manière. Nous ne nous y attarderons pas puisque le sujet est excentrique à nos considérations dans cet ouvrage. Retenons cependant qu'entre 1915 et 1935, ce modèle passe aux États-Unis pour être le meilleur instrument scientifique du moment en ce qui concerne l'étude rigoureuse du phénomène « ville ».

inspirés d'eux. Parmi ces proto- et néo-sociologues figurent des noms aussi familiers que Hamlin Garland, Henry B. Fuller, Theodore Dreiser, Clarence S. Darrow, Hutchins Hapgood, Robert Herrick, Carl Sandburg, Vachel Lindsay, Edgar Lee Masters, Jane Adams, Ben Hecht, W. R. Burnett, Floyd Dell, Meyer Levin, William Attaway [...] <sup>56</sup>.

Voilà bien marqué leur lignage direct avec le roman social « primitif » au pays. Mais, phénomène sans aucun précédent encore en Amérique, il se trouve aussi que les trois artistes ci-devant vont promptement et très ouvertement se livrer à une sorte d'arrimage, tantôt calculé avec soin, tantôt dû au seul hasard des circonstances, avec la sociologie urbaine ainsi que celle plus générale alors enseignée et pratiquée à l'Université de Chicago. Et, en retour, les sociologues chicogoains feront montre d'une grande réceptivité dans cette démarche de rapprochement et de prise de contact intellectuel. Ne donnons ici que quelques indices, car ce sera repris plus en détail dans le prochain chapitre. C'est en suivant des cours de sociologie à l'Université de Chicago que Farrell entrera directement en contact avec le corpus savant de l'endroit. C'est à travers la pratique du journalisme que Nelson Algren s'initiera à la méthodologie d'observation et d'enquête directe sur le terrain telle que professée à l'Université de Chicago. Enfin, c'est par l'entremise d'amis sociologues et par des contacts privilégiés avec quelques grands noms du département de sociologie de l'Université de Chicago que Richard Wright sera amené à assimiler plusieurs notions fondamentales de cette science et à les intégrer à son écriture romanesque.

### Une culture-frontière de voisinage et de proximité

Ce à quoi nous référons, en généralisant les faits ci-haut décrits, c'est à la formation entre 1929 et 1935 environ d'une culture concrète de *voisinage* et de *proximité intellectuelle*, tissée d'interactions et d'échanges entre les sociologues de l'Université de Chicago

---

56. Carla Cappetti, *Writing Chicago. Modernism, Ethnography, and the Novel*, New York, Columbia University Press, 1993, p. 14.

et le trio littéraire composé de Farrell, Wright et Algren –, une culture interdisciplinaire unique en son genre d'où émergera et se diffusera dans les quinze à vingt années ultérieures le roman dit sociologique.

Arrêtons-nous de près à ce phénomène, car c'est la clé structurelle de ce qui aboutira, en quelques années, à trois cas ou encore trois exemples originaux de roman sociologique. Voici qu'un certain nombre d'acteurs appartenant à deux univers disciplinaires différents – la sociologie, le roman social – ont été amenés à se croiser et à interagir dans le même grand espace territorial, la grande métropole de Chicago, à la charnière des années 1920 et 1930. Deux cultures distinctes, au sens anthropologique du mot, se profilent derrière ce phénomène. D'un côté, une culture scientifique dont la dynamique interne repose sur un certain nombre de normes spécifiques au produit qu'elle offre à la société, soit du savoir éprouvé par des méthodes relevant de la meilleure rigueur intellectuelle, à commencer par celle de la vérification empirique. De l'autre côté, une culture littéraire dont la dynamique interne repose, elle aussi, sur des normes spécifiques au produit qu'elle offre à la société, mais au contenu différent de celles qui caractérisent la culture scientifique. Cette coexistence n'est pas sans rappeler un petit ouvrage qui fit des remous lors de sa parution voici quelques décennies, *Les deux cultures*, publié en 1968 par Sir Charles P. Snow, à la fois homme de sciences et homme de lettres. Traitant de deux mondes intellectuels qu'il nomma alors la culture traditionnelle, ou littéraire, et la culture scientifique, il alla jusqu'à écrire : « Entre ces deux groupes – les scientifiques et les intellectuels littéraires –, il n'y a pratiquement pas de dialogue possible. Au lieu de se considérer comme des collègues, ils éprouvent les uns à l'égard des autres une sorte d'hostilité larvée<sup>57</sup>. » Force est de reconnaître que nous sommes, ici même, devant un cas manifeste d'exception.

Existe-t-il, dans la littérature contemporaine, quelque modèle susceptible de se prêter à un éclairage explicatif utile sur les carac-

---

57. C. P. Snow, *Les deux cultures*, Evreux, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1968 (orig. angl. : 1959), p. 95.

téristiques de notre phénomène ? La sociologie des sciences s'avère suggestive à cet égard, à la condition que l'on procède à un certain nombre de correctifs. En 1965, le sociologue américain Warren O. Hagstrom a publié un ouvrage consacré aux scientifiques en les abordant sous l'angle d'une communauté particulière : *The Scientific Community* (New York, Basic Books). Son postulat de départ consista à dire que toute communauté homogène de savants s'en remet, en ce qui a trait à son fonctionnement interne, à un système d'échanges de « dons » de savoir entre des membres hautement qualifiés à cet effet :

L'institution sociale de la science n'est pas [pour Hagstrom] un système normatif qui conditionne, on ne sait ni comment ni avec quelle efficacité, le comportement de ses membres. Elle est un espace de circulation et d'échange comparable aux marchés décrits par les économistes<sup>58</sup>.

La notion de don, l'on s'en doute bien, est ici capitale. Apparemment désintéressé, le don de connaissance serait de fait effectué par le scientifique afin d'obtenir en retour de la reconnaissance auprès de ses pairs. Loin d'être gratuit, il instaurerait un devoir de réciprocité entre les membres d'une même communauté savante. Comme le remarque aussi Vinck, le modèle proposé par Hagstrom serait de type précapitaliste :

Le système d'échange d'Hagstrom ne correspond toutefois pas au modèle économique du marché capitaliste, mais à un modèle précapitaliste inspiré des études ethnographiques sur le rituel du potlatch : *l'échange de dons* ou de cadeaux (don/contre-don)<sup>59</sup>.

Si l'on transpose ce modèle autour de notre cas, plus d'une observation intéressante peut être avancée. Nous sommes devant les représentants de deux cultures intellectuelles différentes, les sociologues du département de sociologie de l'Université de Chicago, les écrivains sociaux Farrell, Wright et Algren de la petite communauté littéraire d'obédience radicale à Chicago. Les uns

58. Dominique Vinck, « La science est un système d'échanges », dans *Sociologie des sciences*, Paris, Colin, 1995, chapitre 2, p. 55-81. Citation : p. 55.

59. *Ibid.*, p. 56. Les mots en italique viennent du texte.

comme les autres adhèrent à des normes, des croyances et des usages distincts, affichent des habitudes, des attitudes et des modes de vie également distincts en conformité avec les normes de leur communauté de référence respective. Or, voici que s'ouvre tout à coup une brèche entre ces deux mondes intellectuels à la lisière même de la décennie 1930. Cette brèche entraîne la mise en forme d'une culture intermédiaire entre les deux univers, sociologique et littéraire, une culture-frontière à strictement parler. Au moins deux éléments président à son émergence : une même fascination de part et d'autre pour la profession de journaliste et ses trucs du métier, une soif identique de connaissance approfondie de l'immense ville de Chicago, de la diversité de ses habitants peuplant ses multiples quartiers ethniques.

Cette culture-frontière s'avère nécessaire afin d'assurer la circulation et l'échange de « dons » de savoirs différents en réponse à des besoins également différents chez chacun des deux groupes concernés. Les sociologues n'attendent pas de la reconnaissance en acceptant l'interaction avec nos trois écrivains sociaux : ils aspirent plutôt à découvrir chez eux des cas typiques de protagonistes, de situations, de décors, d'ambiances, de conflits, etc. susceptibles d'enrichir et de confirmer leurs théories savantes. Réciproquement, les littéraires n'attendent pas de la reconnaissance de la part des sociologues chicagoin : ils souhaitent être initiés à une instrumentation conceptuelle qui sera, si possible, en mesure d'assurer la crédibilité « scientifique » de leurs développements romanesques. Exprimée dans les termes du modèle de Hagstrom, la dynamique de cette culture-frontière sera en principe telle que, moyennant des procédés et des stratégies demeurant à découvrir, le processus d'échange « dons/contre-dons » va non seulement répondre positivement aux besoins respectifs des deux groupes d'« échangeurs », il va aussi – et surtout – procurer aux trois écrivains les éléments théoriques et méthodologiques qui leur sont indispensables pour pouvoir inventer et diffuser un roman inédit encore en terre culturelle étatsunienne, un roman de nature sociologique.

Nous sommes maintenant à pied d'œuvre pour attaquer, dans le prochain chapitre, le vif de notre sujet principal.

## CHAPITRE DEUXIÈME

# Trois visions littéraires de Chicago

Comment se présente tout d'abord la ville de Chicago à l'orée de la décennie 1930, celle de la grande dépression économique avec son cortège de faillites par centaines de milliers? C'est une ruche humaine grouillante comprenant 4 439 818 individus, centre-ville et banlieues incluses<sup>1</sup>. Troisième cité en importance du pays, après New York et Los Angeles, Chicago symbolise le dynamisme capitaliste conquérant – le rêve américain à l'état brut – à l'entrée du Middle West, malgré la débâcle économique sans précédent qui déstabilise alors le pays au grand complet. Deux mondes sociaux s'y côtoient sans véritablement se recouper. D'une part, il y a celui des entrepreneurs et des investisseurs de haut vol, plus l'éventail hétérogène des grands et moyens commerçants. Ces groupes forment l'élite locale, conjointement avec les membres de la bourgeoisie professionnelle traditionnelle (juges, avocats, médecins, haut clergé protestant, dirigeants universitaires et autres spécimens de grands administrateurs, etc.). Il y a d'autre part la masse énorme, compacte et hétérogène des cols bleus ainsi que des

---

1. *Historical Statistics of the United States, Earliest Times to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, Volume I, Part I: Population, p. 1-120, Table Aa 1034-1178. Pour fixer un point de comparaison, un tel volume de population en 1930 n'est pas très loin de ce que sont les chiffres d'*aujourd'hui* pour les trois plus grandes villes canadiennes, Toronto, Montréal et Vancouver, en incluant leurs aires métropolitaines respectives.

immigrants étrangers de fraîche ou de plus lointaine date, auxquels se sont graduellement ajoutés les Noirs du Deep South, montés au nord ainsi qu'à l'est du pays dans la foulée de la grande migration interne qui s'est mise en branle au tournant des années 1920. Les membres de ces groupes ethniques distincts résident dans des zones qui sont à la périphérie du centre-ville, d'où une mosaïque de petits univers culturels pittoresques composés d'individus et de familles multigénérationnelles devant affronter le dur défi de l'adaptation et de l'intégration à une vie urbaine de masse, largement anonyme, féroce et compétitive et, par là même, totalement impitoyable envers les plus faibles. Règnent plus que jamais, dans ce milieu, les lois d'airain du néodarwinisme social.

Au cœur de ce dernier monde dont Chicago offre le portrait au tournant de la décennie 1930, surnage comme elle le peut une importante sous-couche humaine : alcooliques et drogués de bas-fonds (morphine, héroïne), malades mentaux, criminels affublés d'un dossier de prison, prostitués des deux sexes, joueurs de poker compulsifs, délinquants « professionnels », exclus, marginaux et itinérants de tout âge et de toute origine ethnique, ainsi de suite. La lie sociale du lieu – en anglais, des *social scories* – arpentant de jour comme de nuit un certain nombre de rues « marquées » de la métropole, une portion d'humanité dont le mode d'expression principal s'avère être la violence et la corruption selon plusieurs formes. C'est précisément cette sous-population chicogoane matériellement démunie, très bigarrée et entièrement laissée-pour-compte qui va se retrouver, et en priorité, dans la lunette des trois écrivains dont nous allons à l'instant examiner les romans. Farrell étant un Irlandais de naissance, Algren, un sang-mêlé, c'est-à-dire d'ascendance suédoise par son père et juive allemande par sa mère et Wright un Africain-Américain né dans l'État du Mississippi, nous est ainsi offerte une riche triangulation sur une même réalité fondamentale – le prolétariat miséreux des terribles années 1930 et 1940 à Chicago – par trois talentueuses plumes qui s'appliqueront à en rendre littérairement compte à travers le filtre de leur cadre socio-culturel respectif.



Qui plus est, la décennie 1930 aux États-Unis place devant une effervescence plus que préoccupante pour les autorités gouvernementales : la reprise en vigueur des organisations et mouvements de gauche, notamment du parti communiste, après un affaissement marqué pendant les années ayant suivi la fin de la Première Guerre mondiale. Le grand catalyseur de ce phénomène est, on s'en doute bien, la crise économique elle-même déclenchée par le krach boursier du mois d'octobre 1929. Ses ravages se font sentir à l'échelle de la société étatsunienne au complet, davantage toutefois chez les plus défavorisés qui, outre les rues de Chicago, squattent celles de toutes les autres villes importantes du pays. Dans la plus pure tradition du roman social naturaliste et réaliste, Farrell, Algren et Wright se montreront à la fois indignés par le désolant spectacle de cette décadence humaine et littérairement fascinés par elle<sup>2</sup>. Rêvant d'un changement social véritable, chacun va croiser à sa manière le parti communiste américain alors en pleine remontée, d'où une surveillance accrue ainsi que des dossiers ouverts sur ces trois écrivains par le redoutable Federal Bureau of Investigation (FBI). Le roman sociologique dont le trio sera l'initiateur n'a rien de paisiblement académique bien qu'une partie essentielle de ses racines nourricières proviennent d'un tel milieu. Il poursuit en effet un objectif ou, mieux encore, un idéal essentiellement de l'ordre d'une transformation sociale en profondeur et n'écartant pas, du moins en principe – si jamais jugée nécessaire ou inévitable – la violence. Bref, c'est une littérature foncièrement politique en plus d'être en connexion très intime avec la science sociologique.

---

2. « Pour les romanciers, les années trente commencèrent comme un sujet de livre irrésistible – un monde de gens faisant la file pour obtenir du pain, d'habitants des ghettos, d'ouvriers en colère, de bourgeois en proie au doute sur eux-mêmes – un formidable défi aux idées alors admises sur la forme. » Dans Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, *op. cit.*, p. 127.

## LE MONDE DE JAMES T. FARRELL

Petit-fils de deux immigrants irlandais, fils d'un débardeur et ancien serviteur domestique, James Farrell est né au début du 20<sup>e</sup> siècle dans la ville de Chicago. Il a grandi dans le quartier sud de cette ville (le South Side), près du parc Washington, un décor où seront plantées la plupart de ses futures fictions. Farrell sera le signataire de plusieurs formes d'ouvrages littéraires au cours de sa carrière : des poèmes, des essais critiques, des nouvelles, des romans, des articles de revue, etc. Côté roman plus spécifiquement, sa production place devant plus de vingt-cinq titres. Son tout premier récit publié date de 1932 et s'intitule *Young Lonigan: A Boyhood in Chicago Streets*. Deux ans plus tard, paraît *The Young Manhood of Studs Lonigan* puis, en 1935, *Judgment Day*. En 1935 toujours, ces trois romans sont regroupés et publiés sous le titre général *Studs Lonigan: A Trilogy*. Farrell se met ensuite au travail sur une suite de cinq fictions tournant autour d'un personnage prénommé Danny O'Neill. Elles paraîtront avec ces titres : *A World I Never Made* (1936), *No Star Is Lost* (1938), *Father and Son* (1940), *My Days of Anger* (1943), *The Face of Time* (1953). On verra également de lui une trilogie consacrée à un protagoniste répondant cette fois au nom de Bernard Clare : *Bernard Clare* (1946), *The Road Between* (1949) et *Yet Other Waters* (1952).

Comme on le constate, James Farrell est un auteur friand de sagas orchestrées autour d'un personnage clé présenté comme typique d'un milieu social précis. Dans son cas, il s'agit de la communauté américano-irlandaise qui est installée depuis plusieurs générations dans le quartier résidentiel pauvre de la partie sud de Chicago où lui-même a vu le jour. La réputation littéraire de Farrell sera appelée à reposer en très grande partie sur la trilogie *Studs Lonigan*, sa première, mais aussi sa meilleure œuvre de fiction selon le jugement de la grande majorité des critiques. Nous allons, en conséquence, nous concentrer sur cette œuvre qui est matériellement imposante puisque, au total de ses trois volumes, elle fait 1078 pages. Nous ajouterons toutefois quelques commentaires sur

la série consacrée au protagoniste Danny O’Neill de même que sur celle consacrée à Bernard Clare.

### Trois sagas américano-irlandaises

Le premier tome de la trilogie – *Young Lonigan: A Boyhood in Chicago Streets* – a été mis en chantier en 1929, alors que Farrell était à terminer sa quatrième année d’études à l’Université de Chicago. Un biographe a dégagé ainsi le lien général d’influence sur lui de la culture intellectuelle propre à cette institution relativement récente, chronologiquement parlant :

Avec ses édifices imposants en pierre à chaux et de style gothique, l’université n’était qu’une dizaine d’années plus âgée que Farrell lui-même. [...] Tel que n’hésita pas à le déclarer son premier président, William Rainey Harper, la recherche y était plus importante que la formation de premier cycle. Une école de sociologie se développa rapidement autour des professeurs William I. Thomas [...] et Robert E. Park, un ancien journaliste qui sut inspirer des études portant sur la vie urbaine. Parallèlement, mais en philosophie, une école de pensée pragmatiste prit son essor autour de John Dewey [...] et de son associé George Herbert Mead. Les deux écoles de pensée influencèrent les idées de Farrell ainsi que sa fiction *Studs Lonigan*<sup>3</sup>.

---

3. Robert K. Landers, *An Honest Writer: The Life and Times of James T. Farrell*, San Francisco, Encounter Books, 2004, p. 53. Carla Cappetti corrobore Landers sur ce point particulier : « [...] Farrell fut plus que familiarisé avec le travail des sociologues urbains de Chicago. Il fréquenta l’Université de ce nom à titre d’étudiant de premier cycle. Il s’y concentra dans les champs de la littérature et des sciences sociales et suivit des cours auprès de quelques-uns des penseurs sociaux les plus importants du jeune 20<sup>e</sup> siècle : Veblen, Dewey et Mead, parmi d’autres. » Dans *Rating Chicago*, *op. cit.*, p. 112. Deux erreurs de fait doivent être rectifiées dans cette dernière citation : John Dewey a quitté Chicago dès 1904 pour l’Université Columbia à New York, résultat d’une querelle avec le président William Rainey Harper ; Thorstein Veblen en a fait autant en 1906, à la suite d’un scandale extra-académique, en allant rejoindre l’Université Stanford en Californie. Farrell n’a donc pu suivre leurs cours respectifs, ce qui n’est pas le cas avec ceux de George Herbert Mead demeuré toute sa carrière à Chicago, soit de 1893 jusqu’à son décès en 1931.

Ce premier tome de la trilogie met en scène un personnage central, William « Studs » Lonigan, décrit au temps de sa jeunesse – il a seize ans à l’ouverture du récit et nous sommes en 1917 – et de son adolescence avec sa famille proche et ses compagnons de jeu dans le quartier irlandais de Chicago dont il a été question plus avant. Dans le droit fil du naturalisme et du réalisme, la bannière littéraire sous laquelle l’œuvre se trouve inscrite, le déterminisme fataliste l’emporte, et de loin : Studs ne le sait évidemment pas, mais son destin est déjà tracé d’avance dans l’environnement social pauvre à tous égards qui est le sien. Il est, en effet, promis à une lente déchéance à travers moult péripéties et cela, jusqu’à sa destruction finale, deux tomes plus loin. Dans le micromilieu social qu’est le quartier irlandais catholique où se déroule l’action fictionnelle, un type précis de groupe prime sur tous les autres : le gang d’amis. Or, voici que la manière selon laquelle Farrell traite littérairement du gang de Studs recoupe de façon étroite le contenu de la monographie sociologique *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, par Frederic M. Thrasher, publiée en 1927 aux Presses de l’Université de Chicago<sup>4</sup>. Les deux premiers tomes de la trilogie sont agencés autour de cette clé maîtresse sur le plan structurel. Studs est le chef reconnu d’un petit gang du lieu. C’est son refuge en même temps que le véhicule principal d’expression de son autorité, de sa camaraderie aussi, auprès de ses copains d’aventure dans le quartier ethnique où il réside et vit.

Voici une première illustration. Dans son tome initial, Farrell dépeint ainsi les faits et gestes du gang de Studs, déambulant sur le trottoir d’Indiana Avenue par un beau jour d’été :

---

4. Qui plus est, Frederic Thrasher a été le préfacier du premier tome de la trilogie. Le biographe Landers éclaire ainsi la chose : « Robert Moss Lovett, le professeur de l’Université de Chicago qui avait encouragé Farrell à transformer *Studs* [tout premier brouillon de son futur récit] en un roman et lui avait remis des lettres d’introduction auprès de divers éditeurs new-yorkais, joua un rôle apparemment décisif dans l’acceptation par Thrasher de préfacier le roman. Farrell s’empressa d’écrire au sociologue pour le remercier [...] » Dans *An Honest Writer*, *op. cit.*, p. 106.

Ils flânaient tout en bavardant. Puis ils se mirent à parler fort et même à crier. Studs tenta de provoquer une bataille entre Danny et Hennessey, et réussit à ce qu'ils se chamaillent à mains ouvertes. George, le portier à l'humeur capricieuse, sortit dehors et leur demanda d'être moins bruyants. Dès qu'il eut le dos tourné, Hennessey lui fit des grimaces et tous les gars s'esclaffèrent. George se retourna et attrapa Three-Star. Il revint et dit à Hennessey que s'il le surprenait encore à ce petit jeu, il briserait son sale cou. Une fois George reparti, tous rigolèrent en le traitant de cancre<sup>5</sup>.

Ces phrases sont une transposition littéraire manifeste des énoncés suivants de Frederic Thrasher : « La forme la plus rudimentaire de comportement collectif dans le gang tient dans l'interstimulation et la réponse chez ses membres [...]. C'est dans ce type de conduite que le gang fait la toute première démonstration de son enthousiasme et de son *esprit de corps*<sup>6</sup>. »

Voici un second exemple. Le personnage Weary, appartenant à un gang rival de celui de Studs dans le même quartier irlandais d'habitation, vient de bousculer avec rudesse Helen, l'une des jeunes filles affiliées au gang dirigé par le héros du récit. L'affrontement éclate aussitôt entre les deux garçons :

Studs agrippa Weary par l'arrière et l'immobilisa au moyen d'une solide étreinte. [...] Weary frappa Studs à la mâchoire ; celle-ci devint rouge en un éclair ; Studs était confus ; son souffle s'accéléra ; peut-être avait-il peur ; il devait combattre ; il oublia tout sauf Weary en face de lui. Il se ramassa puis attrapa Weary d'aplomb avec une

- 
5. James Farrell, *Young Lonigan*, New York, The Modern Library, 1938 (éd. orig. : 1935), première partie de la trilogie intitulée *Studs Lonigan*, p. 92-93.
  6. Frederic Thrasher, *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, Chicago, The University of Chicago Press, 1963 (éd. orig. : 1927), p. 40. Les mots en italique sont également en français dans le texte original. Le sociologue James F. Short, Jr. a été invité à rédiger une préface (p. xv-lviii) à cette édition abrégée publiée en 1963. Il en a profité pour souligner rétrospectivement un certain nombre de qualités de première main, mais aussi plusieurs défauts méthodologiques (sources imprécises des données, observations peu systématiques, etc.) et théoriques (absence d'hypothèses de recherche rigoureuses, opération de généralisation impraticable, etc.), d'une monographie construite en grande partie sous l'influence du modèle de travail syncrétique de Robert E. Park. De tels défauts étaient courants chez la grande majorité des sociologues de l'époque à l'Université de Chicago.

droite lâchée à bout portant. [...] Un attroupement s'était formé en cercle autour d'eux, attentif, bloquant les trottoirs. [...] Danny O'Neill, douze ans, petit, cheveux frisés, yeux tout le tour de la tête, joignit le groupe et encouragea Studs à en faire baver à fond le bravache. Dick Burford, un membre du gang de Danny, s'amena et prit parti pour les deux quant à la victoire. La foule se délectait, remuante, criante, hurlante; c'était la bataille que l'on attendait depuis longtemps<sup>7</sup>.

Cet extrait est une transposition littéraire passablement fidèle à cet énoncé général du livre de Thrasher: «Le conflit [...] se présente comme le produit de multiples circonstances et il emprunte une variété de formes, l'attaque ouverte et la défense étant probablement les plus courantes<sup>8</sup>.» En référant au propos central du roman de Farrell, soit la lente mais inéluctable déchéance de Studs dans son quartier irlandais de vie, Carla Cappetti écrit ceci: «Le gang, conformément à l'essentiel de l'argumentation de Thrasher, constitue le premier agent responsable du déclin physique et moral de Studs, éventuellement de sa destruction. Sous cet important rapport, *Studs Lonigan* confirme la thèse de Thrasher voulant que les gangs représentent les agents initiaux de la corruption juvénile<sup>9</sup>.» Cet autre extrait de Cappetti met bien en relief la fine présence du sociologue en James Farrell, là encore en lien étroit sinon direct avec la monographie de Thrasher:

Farrell devait lui-même observer que les jeunes sur le modèle de Studs «traînent à la salle de billard et ses alentours, car c'est la seule soupape à leurs impulsions vers la romance et l'aventure». Il faisait écho à la réflexion perspicace de Thrasher, à savoir que «pour comprendre le membre d'un gang de garçons, on doit entrer dans son univers avec une idée claire de deux choses: d'une part du *sérieux* se dissimulant derrière son masque de désinvolture ou de bravade, d'autre part, du rôle de la *romance* à même ses activités et son interprétation de la plus large réalité sociale<sup>10</sup>.

7. James Farrell, *Young Lonigan*, *op. cit.*, p. 82-83.

8. Frederic Thrasher, *The Gang*, *op. cit.*, p. 44.

9. Carla Cappetti, *Writing Chicago*, *op. cit.*, p. 132.

10. *Ibid.*, p. 133. Les mots en italique sont de Cappetti. La phrase empruntée à Thrasher provient de la page 131 de *The Gang* (édition originale de 1927).

Laissons ici le livre de Thrasher et passons à d'autres types d'emprunt, chez Farrell, à la sociologie chicogoane. À la fin du premier tome, Studs Lonigan est devenu un redoutable chef de ce gang qui règne en roi et maître dans le périmètre triangulaire délimité par la Prairie Avenue, l'Indiana Avenue et la 58th Street au cœur du quartier irlandais. Il fréquente plus ou moins régulièrement l'école et passe beaucoup de temps à la salle de billard de son patelin, un espace privilégié d'interaction sociale dans le cadre du roman. En même temps, Studs surveille d'un œil vigilant – pour mieux voir venir et, au besoin, réagir – ce qui se passe au-delà de son cercle écologique restreint, c'est-à-dire dans le plus vaste univers social délimité par le quartier irlandais proprement dit. Or, dans la préface qu'il signe à titre d'éditeur de la monographie de Thrasher, Park s'arrête sur l'idée que les gangs doivent toujours être étudiés dans l'espace social plus vaste où ils s'insèrent naturellement :

Les gangs, comme la plupart des autres formes d'association humaine, doivent être étudiés dans leur habitat caractéristique. [...] Les gangs ici à l'étude ne sont pas qu'un produit de la cité tout court ; ils sont en même temps le produit d'une aire clairement définie et bien identifiée au cœur de la ville, notamment la ville américaine moderne. Ce sont les bas quartiers, les espaces sauvages en ville, comme on les a appelés, qui fournissent aux gangs de ces lieux leur habitat naturel<sup>11</sup>.

Force est d'écrire que *Studs Lonigan* se conforme parfaitement à cette règle sociologique : tout en s'offrant, en effet, comme une dramatisation romancée de la vie de gang autour du protagoniste central Studs, elle n'est à aucun moment dissociée de la plus large communauté irlandaise sise au sud de Chicago, l'habitat naturel de presque tous les acteurs figurant dans le récit.

Concentrons-nous maintenant sur le deuxième tome de la trilogie, *The Young Manhood of Studs Lonigan*. L'action s'y déploie de telle manière que le lecteur assiste, page après page, à l'inexorable dégradation physique et morale de Studs. Non seulement traîne-

---

11. Robert E. Park, « Editor's Preface », dans Frederic M. Thrasher, *The Gang*, *op. cit.*, p. ix-xii. Citation : p. x-xi.

t-il de plus en plus longtemps à la salle de billard, y fumant et buvant en fortes quantités, avec les compagnons de son gang, il fréquente les bordels de son coin et finit par y attraper la syphilis. En outre, lui et les membres de son gang s'emploient régulièrement à harceler tantôt les Juifs, tantôt les Noirs, tantôt d'autres étrangers, bref tout membre d'un groupe ethnique jugé selon eux inférieur et qui s'adonne à les croiser physiquement dans leur périmètre territorial. Le « sociologisme » littéraire ou esthétique de Farrell imprègne de plusieurs façons ce deuxième morceau de la trilogie. En voici une belle illustration. Vers le milieu du récit, Studs et son gang se retrouvent à un endroit appelé le Bug Club, un lieu réel et bien connu de rencontre et de discussion dans le quartier irlandais de Chicago durant les années 1920 et 1930. À travers le tapage continu et les blagues de bon comme de mauvais goût fusant de partout, défilent à un micro des récitants de tout statut improvisant, qui sur la relativité, qui sur Dieu, qui sur la corruption politique, etc. Surgit tout à coup dans ce décor théâtral un certain John Connelly qui se propose de traiter de « certains aspects de la croissance urbaine qui sont pertinents au sujet de la question du préjugé racial à Chicago<sup>12</sup> ». L'homme annonce d'abord ceci à son auditoire : « Ces éléments ne sont pas du pur oui-dire, mais des idées plausibles exposées par les membres du département de sociologie de l'Université de Chicago et développées à partir du travail qu'ils ont effectué dans le cadre d'un programme de recherche sur les communautés<sup>13</sup>. » Puis il se lance dans un savant exposé :

La ville de Chicago peut être divisée en trois cercles concentriques. Le plus petit d'entre eux englobe le district des affaires ou encore le bas de la ville, la Boucle [...] Le deuxième cercle comprend les manufactures et les commerces de gros, les bas quartiers, les logements ouvriers, les maisons closes et autres antres du vice. Le cercle le plus extérieur se trouve composé des districts résidentiels [...]. Lorsque la ville prit de l'expansion, elle le fit à partir du centre, c'est-à-dire de la Boucle. Le cercle intérieur fut amené à s'agrandir,

---

12. James Farrell, *The Young Manhood of Studs Lonigan*, New York, Random House, Édition de 1938, p. 312.

13. *Ibid.*



entraînant des effets correspondants dans les autres cercles concentriques. Apparaissant dans ce contexte à titre de race économique inférieure, les Noirs ont naturellement trouvé leur habitat dans le cercle concentrique intermédiaire. Vu qu'ils se sont installés dans les taudis de la Ceinture noire, la cité a pu conséquemment croître en volume et en qualité. Mais la pression résultant de l'expansion a poussé les Noirs vers de nouvelles aires d'habitation [...] d'où une migration raciale mineure de ces derniers vers les districts résidentiels blancs du South Side. [...] Il s'agit là d'un sous-produit inévitable des forces économiques et sociales<sup>14</sup>.

Cet exposé du personnage Connelly paraphrase, presque mot pour mot, le célèbre essai d'Ernest Burgess intitulé *The Growth of the City: An Introduction to a Research Project*<sup>15</sup>.

Le deuxième tome de la trilogie se clôt sur un événement dramatique. Nous sommes au tout dernier jour de l'année 1929 et une fête du Nouvel An bat son plein dans le quartier qu'habite Studs. Cette fête a donné lieu au viol sauvage, accompagné d'un coma, de l'une des femmes présentes ainsi qu'au sévère passage à tabac du héros, complètement ivre, avant d'être abandonné par terre dans une ruelle adjacente au lieu de la fête. Voici les dernières phrases de *The Young Manhood of Studs Lonigan*, empreintes de fatalisme et d'indifférence humaine totale :

Le ton gris sale du Nouvel An se dévoilait lentement. Il neigeait. La silhouette d'un ivrogne se détachait, blottie près de la bouche d'incendie située au coin de la 58<sup>e</sup> et de Prairie Avenue. Un noceur de couleur noire qui passait l'examina. Il s'aperçut que l'individu n'était pas mort. Il le retourna et vit un homme jeune, au visage large, les yeux bouffis et noircis, le nez enflé et courbé. Il vit aussi que ses vêtements étaient tachés de sang, sales et sentant le vomi. Il partit à rire, l'ivrogne remuant un peu tandis qu'il lui lançait :

---

14. *Ibid.*, p. 312-313.

15. Paru originellement dans Robert E. Park, Ernest W. Burgess, Roderick D. McKenzie, dir., *The City, op. cit.*, p. 47-62. Dans un ouvrage de beaucoup postérieur à la trilogie *Studs Lonigan*, James Farrell a reconnu qu'en écrivant cette dernière, il avait délibérément utilisé les « formulations sociologiques mises au point par les sociologues de l'Université de Chicago ». Dans *Reflections at Fifty and Other Essays*, New York, Vanguard, 1954, p. 193.

– Dis donc, tu as fêté en y mettant le plein paquet.

Il fouilla l'ivrogne quasi inconscient et lui déroba huit dollars. Puis il continua son chemin.

L'aube grise s'étendit, devint plus claire. La neige tomba plus rapidement du ciel lourd de ce Nouvel An.

C'était Studs Lonigan, celui qui, en jeune garçon se tenant devant la salle de billard de Charles Bathcellar, avait un beau jour cru qu'il deviendrait un homme fort et solide : la vraie affaire, quoi<sup>16</sup>.

Le troisième et dernier tome de la trilogie, *Judgment Day*, poursuit exactement dans la même veine de fatalisme inexorable – veine centrale à toute la trilogie d'ailleurs – qu'au tome précédent. Studs tente de se lancer en affaires avec des partenaires plus que douteux. Il continue en même temps son existence moralement dissolue. Peine perdue. Il accumule échec sur échec, ne comprend pas pourquoi, et est de plus en plus rongé par des pensées amères :

Il alluma une autre cigarette et songea à quel point cela paraissait facile à certains individus de faire de l'argent. Jésus, pourquoi ne pouvait-il pas jouir de pareille chance ? Les autres ne le méritaient pas plus que lui. [...] Il haussa les épaules et tenta de se consoler en pensant qu'ainsi était fait le monde. Pourtant, diable, il semblait si simple de faire de l'argent à la bourse, si facile pour le marché de grimper plutôt que de descendre [...]. Cela avait été de la tarte pour beaucoup de gens, pourquoi pas pour lui<sup>17</sup> ?

Le romancier situe son récit de la déchéance personnelle de Studs dans une sorte de parallèle avec le cours de la grande dépression économique frappant avec dureté les années 1930. Studs est personnellement rejoint par le désastre : il perd, en effet, ses économies à la Bourse, victime comme tant d'autres de la spéculation insensée qui s'y déroule. Sa proche famille doit, elle aussi, faire face à la pauvreté extrême. Chemin faisant, il se fait initier à une société secrète, l'Ordre de Saint-Christophe, une initiative plutôt ridicule

16. James Farrell, *The Young Manhood of Studs Lonigan*, op. cit., p. 411.

17. James Farrell, *Judgment Day*, New York, Random House, édition de 1938, p. 171-172.

et inepte dans le contexte de tous ses déboires. Au bout du compte, Studs voit sa santé décliner à un rythme accéléré et il meurt prématurément, à l'âge de trente-trois ans, victime de toutes les circonstances contraignantes qui ont façonné l'une après l'autre sa misérable vie. Voici les dernières phrases du tome final de la trilogie, Studs étant allongé sur un lit d'hôpital à Chicago :

Il donna l'impression d'étouffer.

– Maman, il fait de plus en plus noir, murmura-t-il faiblement.

Il eut un hoquet. Un râlement monta de sa gorge. Il devint livide, ses yeux se dilatèrent, devinrent sans expression, et il partit en faiblesse. Dans la tête de Studs Lonigan, à travers une noirceur augmentant de partout, des éclairs de lumière filtraient faiblement et à répétition comme une torche électrique s'éteignant peu à peu. Et il n'y avait rien d'autre dans le cerveau de Studs Lonigan que cette faible raie de lumière dans une noirceur de plus en plus envahissante, puis soudain, plus rien. [...]

Les deux filles amenèrent la mère hystérique hors de la chambre et l'infirmière couvrit le visage de Studs Lonigan avec un drap blanc<sup>18</sup>.

### Stratégies narratives

Nous venons de voir comment James Farrell s'est outillé auprès des sociologues de l'Université de Chicago afin de rendre sa trilogie aussi vraisemblable et crédible que possible compte tenu de la réalité urbaine qu'il a choisi de mettre en scène : l'existence de tous les jours dans le quartier irlandais de cette métropole, en se servant à cette fin d'un certain nombre de protagonistes caractéristiques. Or, comme Farrell est d'abord et avant tout un écrivain et un artiste, non un sociologue professionnel, il importe de s'arrêter aux stratégies qu'il a employées afin d'inventer un roman à la fois crédible et réussi au sens artistique du mot. Puisqu'il adhère avec conviction au naturalisme et au réalisme naguère endossés par Theodore Dreiser et les autres représentants de la génération pionnière du

---

18. *Ibid.*, p. 465.

roman social, Farrell a instinctivement misé sur trois règles de construction tenues pour classiques au sein de ce crédo : la *typification*, la *thématisation*, l'imagerie ou encore la *visualisation* de l'écriture. Examinons ces stratégies de plus près.

La typification consiste, pour l'essentiel, à ramener ou encore à condenser le réel social en un certain nombre de types représentatifs, soit d'aspects particuliers, soit d'éléments précis de ce qui le constitue. Les premiers romanciers sociaux étatsuniens n'ont attendu personne pour se livrer, dès leurs premières œuvres fictionnelles, à la construction de types variés d'individus, de situations, d'événements, de lieux, et ainsi de suite. Tellement que quand Park a annoncé en 1915 son intention de faire appel au type pour mieux étudier les effets de la division du travail en milieu urbain<sup>19</sup>, il a tout bonnement pris le relais de ce que les romanciers sociaux faisaient eux-mêmes depuis déjà un bon moment, influencés en ce sens par le courant réaliste en soi<sup>20</sup>. Sans aller jusqu'à prétendre que Farrell rejoint en tout point cette définition idéale du type par Lukacs, sa trilogie n'en est pas moins assortie de plusieurs types sociologiques reconnaissables. Bien que l'œuvre gravite en priorité, comme déjà écrit, autour des faits et méfaits quotidiens d'un gang précis, chaque protagoniste résume les caractères les plus représentatifs de la communauté irlandaise plus large d'où il provient dans le Chicago des années trente : Studs le chef de gang, sa petite amie

---

19. « C'est dans les types professionnels qu'elle a produits qu'on peut le mieux étudier les effets de la division du travail comme discipline, c'est-à-dire comme moyen de forger un caractère. » Dans Robert E. Park, « The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment », Robert E. Park, Ernest W. Burgess, Roderick D. McKenzie, dir., *The City, op. cit.*, p. 14.

20. « La catégorie essentielle, de même que le critère de la littérature réaliste, se retrouve dans le type, une synthèse originale liant organiquement le général et le particulier dans les personnages autant que les situations. Ce qui fait du type un type n'est pas sa qualité moyenne ni sa seule existence individuelle, si profondément pensée soit-elle. Ce qui fait de lui un type, c'est que s'y trouvent réunis tous les déterminants essentiels sur le plan humain et social, à leur plus haut niveau de développement, dans le déploiement ultime de leurs possibilités latentes, dans la présentation extrême de leurs extrêmes, rendant concrets les sommets et les limites des hommes en même temps que de leur époque. » Dans Georg Lukacs, *Studies in European Realism*, London, Hillman, 1950, p. 6.

de cœur Lucy Scanlan, les alliés, les adversaires, les figures parentales, les petits commerçants du quartier, ainsi de suite. Illustrons cela avec trois cas de figure. Tout d'abord avec Studs, le personnage central, ici dépeint en son début de quinzième année, plus précisément en jeune Irlandais typique de ses compagnons du même groupe d'âge résidant dans le même quartier :

Studs était un jeune garçon de petite taille avec de bonnes épaules. Son visage était large et uniforme. Ses cheveux, d'un ton brun clair. Son long nez était démesuré par rapport à ses autres traits, presque un nez de youpin. Ses lèvres étaient épaisses et charnues ; elles ne semblaient pas à leur place sur sa figure par ailleurs franche et enfantine. Studs les déformait toujours en poussant ses ricanements de dur à cuire. Ses yeux étaient bleus, d'un bleu de bébé, disait avec raison sa mère<sup>21</sup>.

Passons à la protagoniste Lucy dont nous n'avons pas parlé jusqu'à maintenant. Elle apparaît à un moment donné dans la fiction avec les détails suivants :

Elle [Lucy] sortit en portant une robe de couleur orange tirant sur le rouge, un vêtement qui lui allait bien, car elle avait les cheveux frisés et foncés, la peau d'un rouge clair, et sa robe la mettait parfaitement en valeur. Elle portait aussi un peu de poudre et de rouge à lèvres, mais cela ne la faisait pas ressembler à une femme de petite vertu ou quelqu'une de semblable. [...] Il [Studs] regarda Lucy. Elle était séduisante, ça oui. Il se dit qu'elle était séduisante. Il se dit qu'elle était de son goût. Il se répéta qu'elle était de son goût, et elle était séduisante. Son cœur battit plus vite, et il savait à peine ce qu'il faisait<sup>22</sup>.

Le romancier décrit ici Lucy comme une jeune femme typique de toutes ses compagnes du quartier irlandais sagement élevées dans la religion catholique et qui, en vertu de cette éducation familiale particulière, se présentent aux autres – notamment aux garçons du coin – comme des modèles vivants de sobriété vestimentaire et, par ricochet « symbolique », de pureté morale. Habitué à tout autre

---

21. James Farrell, *Young Lonigan*, *op. cit.*, p.3.

22. *Ibid.*, p. 107.

chose, Studs demeure à la fois décontenancé et séduit par ce spectacle, sous la plume du moins de son créateur.

Troisième illustration : Les Coady, l'un des membres les plus fidèles du gang que dirige fièrement Studs dans son petit patelin. Farrell l'a construit comme le prototype même du protagoniste condamné à l'échec dans tout ce qu'il entreprend et complètement résigné devant ce qu'il croit être son destin :

Studs, je suis bon à rien ! dit péniblement Les. [...]

Je ne suis qu'un banal petit employé de chemin de fer au service de la Compagnie Continental Express ; je n'ai jamais eu de chance. Je n'arriverai jamais à rien. Je suis en train de pourrir comme si j'étais déjà mort, un banal petit employé de chemin de fer<sup>23</sup>.

Cette sorte de réaction nihiliste a le don d'enrager Studs, car son tempérament naturel le pousse à faire face à toute espèce de fatalité, quelle qu'elle soit, plutôt que de s'écraser à l'avance devant elle. Après ce monologue débité en présence d'un tiers personnage du nom de Slug, il rétorque ironiquement ceci : « Slug, va à la pharmacie et achète-lui un suçon<sup>24</sup> ! »

Passons au procédé littéraire de la thématization. Il consiste essentiellement à aménager le texte romanesque de manière à ce qu'il « parle » autour d'un certain nombre de thèmes spécifiques, suggérés directement par la réalité sociale retenant l'intérêt de l'écrivain à un moment précis de son parcours. Les thèmes littéraires favorisés de Farrell sont la pauvreté matérielle, l'exploitation au travail, la délinquance et la déviance sous moult formes, la violence, la déchéance personnelle, mais aussi la fierté d'être qui l'on est lorsque la conviction existe, en dépit de tout le reste, de former une entité unie, ou serrée, autour d'un noyau de valeurs sécurisantes. Le romancier glisse, aux premières pages de son tome initial, un bel exemple de développement autour du thème de la dignité familiale :

23. James Farrell, *The Young Manhood Of Studs Lonigan*, op. cit., p. 173.

24. *Ibid.*, p. 174.

Endimanchés comme s'ils sortaient tout droit d'un poussiéreux album de famille, les Lonigan déambulaient le long de Michigan Avenue. Studs et Frances [jeune sœur du précédent] ouvraient la marche. Studs se sentait raide; il se dit qu'il devait ressembler à un œuf étrange, ou quelque chose de ce genre. Frances marchait à ses côtés, fière comme une grande dame. Elle ne daignait pas regarder Studs, mais le taquinait d'une voix si forte que tous l'entendaient. [...] Le père et la mère formaient l'arrière-garde; la fierté parentale émanait d'eux à la manière d'une saine transpiration; toute mince, la mère dégageait la frugalité dans sa robe sobre, quoique dispendieuse, qu'elle s'était achetée pour l'occasion. Les passants se retournaient une seconde fois pour les regarder, ce qui les faisait sourire de satisfaction<sup>25</sup>.

Voici une seconde illustration, se rapportant cette fois au thème fort différent, mais majeur, de la violence interethnique :

Studs marchait en direction de Prairie Avenue. [...] Des Noirs le dépassèrent sur le trottoir. Tous se ressemblaient, comme s'ils formaient une seule et même personne. Le coin, leur vieux coin, semblait être la 53<sup>e</sup> et State Avenue. Un gang de jeunes noirs, rassemblés autour de la bouche d'incendie, bavardaient et riaient en se racontant des blagues. Studs s'efforça de se donner un air menaçant. Supposons qu'ils devenaient maussades ou essayaient de le malmener? Il s'imagina soudain en train de se battre contre dix ou douze nègres, le dos au mur, les envoyant au sol l'un après l'autre avec des pivots et des crochets, pareil à ce que les acteurs font parfois dans les films<sup>26</sup>.

Le troisième procédé, l'imagerie de l'écriture, consiste pour l'écrivain à multiplier les images et les métaphores au sein de sa trame romanesque afin de produire un certain nombre d'effets esthétiques ou encore émotifs (plaire, émouvoir, choquer, étonner, séduire, etc.). C'est par la méthode impressionniste, une variante de la plus large méthode descriptive et cherchant à traduire avec précision et vivacité la saveur brute de l'expérience, que Farrell s'affirme comme un habile imagiste et portraitiste. Par exemple,

25. James Farrell, *Young Lonigan*, op. cit., p. 27-28.

26. James Farrell, *The Young Manhood of Studs Lonigan*, op. cit., p. 381.

dans les toutes premières pages de sa trilogie, il met en scène le père du héros – Old Man Lonigan – en utilisant pour cela quelques-uns de ses faits et gestes d'autrefois : « Fichtre, quelle vie ! Souvent, il n'y avait pas assez de nourriture dans la maison. Bien des jours d'hiver, lui et son frère ont dû rester à la maison plutôt que d'aller à l'école parce qu'ils n'avaient pas de souliers. La vieille maison, ressemblant plus à une grange ou une cabane qu'à un foyer, était si froide qu'ils devaient coucher avec leurs vêtements ; parfois, dans ces hivers de Chicago autour de zéro, son vieux père avait dû dormir avec son pardessus<sup>27</sup>. » Les images sont ici parfaitement agencées de manière à faire surgir chez le lecteur une seule impression, mais fondamentale : froid intense ! Autre exemple : un peu plus loin dans l'œuvre, Studs abandonne son identité première de gentil et paisible adolescent de quartier pour endosser une nouvelle identité, celle d'un jeune adulte dur à cuire. La transformation est évoquée dans un portrait d'à peine quelques lignes, mais combien saisissant de vérité :

Studs Lonigan, affichant un air dur, était assis sur la bouche d'incendie devant la pharmacie située au coin nord-est de la 58<sup>e</sup> et de Prairie Avenue. [...] Sa joue était gonflée par le tabac. Celui-ci avait un goût amer et lui déplaisait, mais il demeurait assis, crachant le jus du coin de la bouche tout en roulant sa chique d'une joue à l'autre. Sa casquette était rabaisée sur son œil droit à la manière des durs à cuire. Un support en carton derrière sa casquette lui donnait de la carrure, le faisant ressembler à tous les Irlandais peu commodes de Wentworth Avenue, et il arborait une chevelure broussailleuse à la mode Reagan<sup>28</sup>.

Autre exemple encore : à l'ouverture de *Judgment Day*, le troisième tome de la trilogie, Studs vient tout juste de quitter la ville de Chicago à bord d'un train afin d'aller tenter sa chance ailleurs. Le thème du mouvement sur les rails et de ses variations est magnifiquement exprimé ainsi par le romancier :

---

27. Farrell, James, *Young Lonigan*, *op. cit.*, p. 13.

28. *Ibid.*, p. 135.



Tourné de côté dans une position inconfortable, Studs Lonigan put néanmoins capter, dans le crachin du crépuscule, quelques scènes fugitives des plaines de l'Indiana et de ses bâtiments de ferme isolés. Des maisons, des cabanes tombant en ruines, des granges, autant d'éléments disparates surgissant dans le paysage, signalèrent l'approche d'une petite ville, et il commença à apercevoir de minces filets de fumée serpentant des cheminées par-ci, par-là. Le train fit du bruit en traversant une route humide où, derrière les barrières de sécurité fermées, un homme au visage impassible, vêtu d'une salopette, appuyé sur les poignées de sa bicyclette, attendait à côté d'une automobile de marque Ford. Tandis qu'il diminuait de vitesse, le train déboucha au centre de la rue principale de la petite ville, ayant comme décor des édifices en planches de bois pleines de suie. [...] Puis ce furent à nouveau les images fuyantes des exploitations agricoles, mornes et tachetées de neige sale en fin de février, des maisons, des granges, des silos, des poteaux de téléphone, des tours en acier raccordant des fils fortement tendus, sans compter une rangée d'arbres en habit d'hiver dans le lointain, nus comme la mort, et qui semblaient se déplacer aussi vite que le train lui-même<sup>29</sup>.

Nous en avons terminé avec la trilogie *Studs Lonigan*. Tel qu'indiqué plus haut, nous allons maintenant aligner quelques observations sommaires sur les deux autres sagas dans lesquelles s'est lancé avec beaucoup de souffle James Farrell après 1935. La chronique de Danny O'Neill, en cinq volumes, reprend dans une certaine mesure les mêmes milieux de vie que la trilogie Lonigan, mais elle met en scène un protagoniste quelque peu différent de Studs :

Farrell publie le premier roman de la série O'Neill, *A World I Never Made*, en octobre 1936. Peu de temps après, il explique à un ami que sa nouvelle série « est conçue comme une étude complémentaire à *Studs Lonigan*. L'un des protagonistes principaux, Danny O'Neill, est projeté comme un caractère dont l'expérience de vie doit être

---

29. James Farrell, *Judgment Day*, *op. cit.*, p. 3-4. Le visualisme marquant avec vigueur le style romanesque de Farrell a été qualifié ainsi par Carla Cappetti : « L'équivalent verbal des photographies illustrant généreusement la monographie *The Gang* signée par [Frederic] Thrasher. » Dans *Writing Chicago*, *op. cit.*, p. 129.

l'opposé exact de celle de Studs. » Farrell s'en tiendra à cette conception tout au long de l'écriture des quatre autres volumes<sup>30</sup>.

Danny O'Neill est connu déjà pour avoir brièvement figuré dans les deux premiers volumes de la trilogie *Studs Lonigan*. La série complète s'étend sur une tranche d'un peu plus de dix-huit ans dans son existence : elle débute en 1911, l'enfant étant alors âgé de sept ans, et elle se clôt en 1927, le jeune homme qu'il est devenu quittant résolument la maison et abandonnant ses études afin de se faire écrivain dans la grande métropole de New York. Pourquoi deux familles irlandaises sont-elles entremêlées dans le scénario de base, les O'Neill et les O'Flaherty ? La chose s'éclaircit vite dans le premier roman. La grand-mère maternelle de Danny est une O'Flaherty et elle a eu quatre enfants, dont Lizz, la mère du jeune garçon. Toutefois, celle-ci et son mari Jim sont eux-mêmes les parents d'une famille nombreuse et ils ont bien du mal à arriver financièrement. C'est pourquoi, dans les circonstances, Danny sera adopté dès sa tendre enfance par les O'Flaherty et sera aussi, en fin de compte, élevé par sa grand-mère.

*A World I Never Made* met l'accent sur les relations plutôt difficiles que le très jeune Danny est amené à vivre avec les membres de ses deux familles, les O'Neill et les O'Flaherty. Il appelle sa grand-mère « maman » et il est relativement heureux avec elle puisqu'elle l'entoure d'affection tout en l'éduquant de façon attentive. Par contre, il a peu de contacts agréables avec ses oncles et tantes O'Flaherty, car ce sont tous et toutes des personnalités complexes et revêches. Du côté de sa « vraie » famille, les O'Neill, il n'en va guère mieux étant donné que son père et sa mère sont immergés jusqu'au cou dans les problèmes d'argent et ne trouvent jamais de temps à lui consacrer. Quatre décors différents agissent comme fond de scène littéraire dans ce premier tome : la maison, le terrain de baseball, l'école et l'église catholique du quartier. Le jeune Danny y est souvent décrit en train de s'adonner à des rêves

---

30. Charles Fanning, « James T. Farrell's O'Neill-O'Flaherty Novels: An Introduction », dans James T. Farrell, *No Star Is Lost*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2007 (éd. orig. : 1938), p. v-lii. Citation : p. vii.

éveillés, les uns plaisants, les autres terrifiants, histoire de s'évader d'une réalité quotidienne loin d'être pour lui bien réjouissante.

Dans *No Star Is Lost*, deuxième roman de la série, Danny continue de partager les malheurs comme les petits bonheurs – les premiers l'emportent de loin sur les seconds – des deux clans irlandais dont il fait partie. Après lui dans la lignée O'Neill, sa mère Lizz a mis au monde plusieurs autres enfants. Le tout dernier, un garçon de deux ans, attrape un beau jour la diphtérie puis est rapidement emporté par elle. C'est l'événement dramatique par excellence de ce deuxième récit. Devenu préadolescent, Danny commence à circuler un peu plus dans la sphère publique. Il cherche à se faire davantage accepter par ses camarades de classe. Il se prend aussi à contester les principales figures d'autorité évoluant dans son environnement – proches parents, prêtres et religieuses, policiers, garçons plus âgés, etc. La fiction se termine avec l'admission de Danny dans une nouvelle école, à la suite du déménagement des O'Flaherty dans un appartement situé plus au sud du même quartier irlandais. Il y fera la connaissance de Studs Lonigan, parmi d'autres nouveaux camarades.

Comme son titre l'indique, le troisième roman, *Father and Son*, est centré sur les efforts mis par Danny à tenter de se rapprocher et de communiquer un tant soit peu avec Jim, son père naturel. La situation se trouve compliquée par le fait que ce dernier a perdu son emploi à la suite de trois attaques cardiaques l'ayant sévèrement handicapé. L'intrigue est chevillée autour de deux grands scénarios : la détérioration physique et psychologique du père jusqu'à son décès ; la résonance de celui-ci dans la conscience de Danny. Farrell a eu ce commentaire à propos de son protagoniste central :

Sortant de l'adolescence, il [Danny] doit maintenant se tailler une place et une carrière dans le monde qui est le sien. Il est encore craintif et se sent comme un étranger. Mais, parmi toutes les leçons qu'il a assimilées, domine l'exemple de son père. La conviction croît

en lui que ce dernier n'a jamais eu de chance. Sa mort signifie quelque chose, mais il ne sait pas exactement quoi<sup>31</sup>.

Le roman se termine avec Danny parvenant à composer une première histoire assez réussie pour qu'elle puisse paraître dans un petit magazine littéraire de son quartier. *My Days of Anger*, quatrième tome de la série, est consacré aux joies, mais aussi aux difficultés de toute nature que Danny doit affronter dans son projet de devenir un écrivain accompli et éventuellement connu. Il suspendra ses études pendant un an afin de se trouver du travail – à la Compagnie Continental Express puis à une station d'essence du South Side – et économiser l'argent nécessaire pour pouvoir accéder à l'éducation supérieure. Il arrivera de cette façon à s'inscrire à l'Université de Chicago comme étudiant en économie, en histoire et en composition littéraire. La mort de sa grand-mère maternelle l'ayant jadis élevé, Mary O'Flaherty, est un événement chargé d'émotions fortes pour lui. Cette modeste femme immigrante demeurera un bel exemple, s'ajoutant à celui de son père Jim, de courage et de ténacité en vue de la réalisation de ses rêves les plus chers. Le dernier roman de la série, *The Face of Time*, joue sur deux registres distincts. D'une part, le lecteur se voit ramené en arrière – au début du siècle, en fait – alors que Danny, âgé de cinq ans, est en train d'écouter attentivement son grand-père maternel, Tom O'Flaherty, qui lui raconte ses souvenirs émus du temps de sa jeunesse en Irlande. Le romancier Farrell semble vouloir ici convoquer le passé afin de bien marquer la continuité au sein de l'héritage familial échéant au jeune Danny. D'autre part, le roman se tourne vers le futur immédiat en reprenant Danny tel que laissé à la fin du roman précédent, c'est-à-dire en l'année 1927, à l'âge de vingt-trois ans. Il tente alors de faire ses premiers pas comme écrivain, non plus à Chicago, mais dans la métropole de New York où absolument rien n'est assuré de quoi que ce soit pour lui.

---

31. James Farrell, « Introduction » dans James Farrell, *Father and Son*, Cleveland and New York, World Publishing, 1947 (éd. orig. : 1940), p. xi-xii.

Et ainsi se clôt la longue saga des O'Neill-O'Flaherty. Passons à la trilogie consacrée au protagoniste Bernard Clare, parue entre les années 1946 et 1952. L'action y est située dans la période comprise entre 1927 et 1936. Elle continue en bonne partie de dérouler le fil de ce qui a été raconté dans la saga des O'Neill-O'Flaherty, autour d'un objectif bien précis: « L'œuvre répond pleinement à l'ambition longtemps caressée par Farrell d'écrire sur la vie littéraire new-yorkaise et les groupes politiques radicaux<sup>32</sup>. » À l'ouverture du premier roman, *Bernard Clare* (1946), le protagoniste central a vingt-et-un ans et nous sommes en 1927. Il s'essaie à l'écriture, mais n'a pas beaucoup de succès à cause, entre autres, de son immaturité et de l'imprécision de ses buts dans la vie en général. Le deuxième roman, *The Road Between* (1949), marque des pas importants vers l'avant pour le protagoniste Bernard. Nous sommes en 1932. Le héros stabilise sa vie affective en épousant Elizabeth Whelan, l'une de ses premières flammes de jeunesse. Il publie également un premier roman, ce qui lui vaut un début de reconnaissance littéraire. Installé à New York, membre du Parti communiste, Bernard Clare s'intéresse en tant qu'écrivain à ce qu'il perçoit comme étant des différences significatives entre la théorie à la base du communisme et sa pratique concrète. Le roman se termine avec la publication d'une deuxième fiction et l'obtention pour son auteur d'une bourse d'écriture Loewenthal.

Le troisième roman, *Yet Other Waters* (1952), suit à la trace l'existence de Bernard depuis le printemps de l'année 1935 jusqu'à la fin de l'année 1936. L'homme vient de publier sa troisième fiction, il a maintenant un fils ainsi qu'une réputation assez bien établie en tant qu'écrivain. Qui plus est, ses idées semblent installées de façon définitive dans son esprit en ce qui a trait au communisme. Farrell le met en scène comme conférencier au Congrès de 1935 des écrivains américains: l'homme y dénonce le caractère soi-disant propagandiste de la littérature communiste ainsi que la pression du parti pour le forcer à respecter la ligne de

---

32. Edgar M. Branch, *James T. Farrell*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1963, p. 29.

l'orthodoxie. Le dénouement de ce dernier tome de la trilogie montre Bernard Clare condamnant ouvertement les tactiques supposément ruineuses du parti communiste américain de même que ses nombreuses duperies.

Un jugement d'ensemble sur l'œuvre fictionnelle de Farrell ? Elle réfléchit comme dans un miroir l'évolution de ses idées depuis la fin de la décennie 1920 jusqu'au début du second demi-siècle. Dans la trilogie *Studs Lonigan*, Farrell se distingue avec brio de trois façons : il apporte beaucoup de détails, sociologie aidant, sur l'environnement social aliénant du Chicago pauvre d'où provient Studs ; il peint un héros principal qui est convaincant de vérité dans son combat de tous les instants pour la survie économique et sociale ; malgré certaines réserves, une ouverture est faite dans la trame romanesque aux grandes idées communistes de la lutte des classes et de la révolution prolétarienne. Lorsque s'ouvre la longue saga O'Neill-O'Flaherty en cinq romans, le vivant raconteur qu'est Farrell ne s'efface pas, mais le critique radical, oui, parce que ses convictions idéologiques sont alors en train de muter vers la droite. Dans la série consacrée à Bernard Clare, enfin, les faiblesses l'emportent globalement sur les qualités de création. Les références à l'environnement new-yorkais du protagoniste sont floues et manquent de mordant. La doctrine communiste est ramenée à une simple littérature de propagande et l'écrivain, à une sorte de fantoche au service du parti. Ainsi que nous l'avons signalé plus haut, le meilleur de l'écriture fictionnelle de l'Américano-Irlandais se trouve derrière lui depuis déjà un bon moment.

Laissons pour l'instant Farrell et son imaginaire social urbain. Nous le reprendrons plus loin dans ce même chapitre afin de dégager l'orientation idéale qu'il a ambitionné de faire prendre à son œuvre la mieux réussie sur le plan littéraire, sa trilogie *Studs Lonigan*, diffusée à Chicago comme ailleurs au pays dans les premières années de la grande dépression économique, soit la tranche 1932-1935.

## LE MONDE DE RICHARD WRIGHT

Des trois écrivains figurant dans ce chapitre, Wright est peut-être celui dont la connexion directe avec la sociologie chicogoane est la plus aisée à établir. Deux types de sources documentaires s'y prêtent : ses témoignages personnels et le contenu de ses œuvres littéraires. Noir né en 1908 dans la petite localité de Natchez au Mississippi, Wright a connu une enfance difficile et il a migré au Nord en 1927, à Chicago plus exactement, lors de la grande vague de déplacement des populations noires du Deep South peu après la Grande Guerre. Au tournant de la décennie 1930, on le voit être attiré par les ligues communistes locales et fréquenter les sociétés littéraires de gauche, notamment le Chicago John Reed Club<sup>33</sup>. En 1932, il devient membre en règle du parti communiste américain et le demeurera officiellement jusqu'en 1942. L'année d'après, littérairement occupé à reconstituer son histoire personnelle tout en poursuivant sa vie, il fait la connaissance d'Horace Cayton, un Noir, comme lui, étudiant en sociologie à l'Université de Chicago. Leur amitié ne devait pas fléchir au fil des années si bien qu'en 1945, lorsque parut la célèbre monographie sociologique *Black Metropolis*<sup>34</sup> dont Cayton fut un coauteur avec l'anthropologue noir St. Clair Drake, le nom de Richard Wright y figura fièrement pour introduire l'ouvrage. Or, dans son texte, on peut lire ces phrases :

J'ignorais ce qu'était mon histoire et c'est seulement lorsque je suis entré en contact avec la science que j'ai découvert certaines des dimensions de l'environnement qui m'ont tant accablé. J'ai pris

---

33. De quoi s'agit-il ? « Un groupe qui était affilié aux communistes et qui cautionnait des lectures, des ateliers et des cours portant sur les thèmes de la pauvreté et de la race. » Dans Roger A. Salerno, *Sociology Noir: Studies at the University of Chicago in Loneliness, Marginality and Deviance, 1915-1935*, Jefferson, McFarland, 2007, p. 47. John Reed (1887-1920) fut un journaliste et un militant communiste américain de renom. Prônant des idées socialistes avancées, il fut l'auteur d'un percutant témoignage sur la Révolution russe qui fit de lui une célébrité mondiale : *Ten Days that Shook the World* (1920). Traduit en français par Vladimir Pozner sous le titre : *Dix jours qui ébranlèrent le monde* (Paris, Éditions sociales, 1986).

34. Faisant 858 pages, l'ouvrage consiste en une étude sociologique très détaillée de la communauté noire installée dans le South Side de la ville de Chicago.

connaissance du travail accompli par ceux qui étudiaient la communauté noire, amassant des faits à propos de la vie de ses membres, et j'ai trouvé que l'art sincère et la science honnête n'étaient pas éloignés l'un de l'autre et pouvaient s'enrichir mutuellement. Les piles énormes de faits colligés au département de sociologie à l'Université de Chicago m'ont fourni ma première vision concrète des forces qui ont modelé le corps ainsi que l'esprit du Noir. [...]

C'est à partir des découvertes scientifiques de personnages comme le regretté Robert E. Park et Louis Wirth que j'ai cerné les bases de mon ouvrage documentaire *Twelve Million Black Voices*; de mon roman *Native Son*; c'est grâce à leurs faits scientifiques que j'ai pu assimiler certains éléments inspirateurs qui m'ont été précieux pour écrire *Uncle's Tom Children* et *Black Boy*<sup>35</sup>.

### Un florilège afro-américain

Penchons-nous sur les œuvres de Wright en utilisant ce témoignage rétrospectif comme un guide de route. L'ouvrage *Twelve Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States* date de 1941 et il récapitule, comme l'indique le sous-titre, l'histoire entière du peuple africain-américain depuis son arrivée aux États-Unis. Véritable saga, le livre s'attarde aux étapes charnières de ce périple : le long joug de l'esclavage, la reconstruction du Sud avec son exploitation économique et son régime ségrégationniste, l'ébranlement massif par vagues successives vers les zones urbaines du Nord, la nouvelle condition d'existence en ces lieux étrangers. Il rivalise avec les meilleures études académiques sortant à l'époque du département de sociologie de l'Université de Chicago, Wright ayant systématiquement emprunté à cette source sur le plan conceptuel :

La majorité des concepts et interprétations auxquels j'ai eu le plus souvent recours pour charpenter et rédiger ce texte viennent de *The Negro Family in the United States* de E. Franklin Frazier; [...]

---

35. Richard Wright, « Introduction » dans Horace Cayton et St.Clair Drake, *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City*, Chicago, The University of Chicago Press, 1945, p. xvii-xxxiv. Citation : p. xvii-xviii.



« Urbanism as a Way of Life » (tiré de l'*American Journal of Sociology*, volume XLIV, numéro 1, juillet 1938) de Louis Wirth ; et *Black Workers and the New Unions* par Horace R. Cayton et George S. Mitchell<sup>36</sup>.

Le modèle théorique principal sous la plume de Wright, le sociologue, est l'interactionnisme, soit une approche consistant à expliquer la société sous l'angle de processus d'interaction continus entre groupes ethniques différents mis en contact les uns avec les autres dans le nouveau contexte de l'existence urbaine de masse (à New York, Chicago, Philadelphie, Pittsburgh, etc.), réagissant de manière plus ou moins conflictuelle tout en s'influençant mutuellement dans cet environnement social typique de la modernité urbaine avancée. La source chicogoane de ce modèle théorique se situe à la fois dans l'ouvrage pionnier *The Polish Peasants in Europe and America* (1918-1920) de Thomas et Znaniecki (1882-1958), les publications de Park dans les deux champs de la sociologie urbaine et des mouvements migratoires, et enfin dans des monographies comme *The Gang* (1927) de Frederic Thrasher et *The Ghetto* (1928) de Wirth. En arrière-plan, il ne faut pas l'oublier, se profile également l'œuvre du sociologue allemand Georg Simmel (1858-1918), la référence maîtresse des sociologues de l'Université

---

36. Richard Wright, « Foreword » dans *12 Million Black Voices*, New York, Viking Press, 1941, p. xix-xx. Citation : p.xx. D'après Michel Fabre, le biographe autorisé de Wright, Horace Cayton aurait contribué de manière significative à la gestation sociologique de l'œuvre : « Horace Cayton était en 1940 directeur du *Parkway Community House* récemment ouvert [...]. Wright y dénicha beaucoup de matériaux pour son livre, soit en interviewant les jeunes gens qui fréquentaient la bibliothèque et les autres services, soit en se plongeant dans les notes de son ami Cayton qui partagea généreusement avec lui l'information amassée pour *Black Metropolis* [...]. Cayton l'a également alimenté en concepts généraux tels que les différences sociologiques entre les capitalistes urbains et les gros propriétaires terriens, sur lesquelles Wright a appuyé ses chapitres 'Seigneurs de la terre' et 'Régents des buildings' » Miche Fabre, *The Unfinished Quest of Richard Wright*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993, Second Edition, p. 232. Une rencontre personnelle avec Louis Wirth, au domicile des Cayton, l'aurait également guidé vers la science sociologique : « [...] cette réception fournit à Wright l'occasion de faire plus ample connaissance avec le professeur Louis Wirth : celui-ci fit l'honneur à l'écrivain de lui tracer un programme de lectures en sociologie et Wright le suivit consciencieusement. » *Ibid.*

de Chicago – Park en tête – pour ce qui est des deux concepts clés d'action sociale – par extension, d'interaction – et de processus social.

L'empreinte de la sociologie académique de Chicago s'avère particulièrement nette aussi dans les deux ouvrages autobiographiques *Black Boy* (1945) et *American Hunger* (publié par tranches pendant les années quarante, mais qui ne paraîtra qu'en 1977 comme un ensemble unifié). Le premier retrace la vie de l'écrivain dans le sud des États-Unis, au cœur d'une atmosphère sociale lourde de préjugés et de brutalités dus au racisme omniprésent. Or, plusieurs passages traduisent l'emploi par Wright de l'observation participante, l'une des méthodes d'enquête et de recherche caractéristiques de la tradition sociologique chicogoane. En voici un exemple, le narrateur à la première personne étant Wright lui-même :

Parfois, l'après-midi, après la sortie de l'école, il m'arrivait de déambuler nonchalamment par les rues [...] jusqu'à ce que je finisse par tomber sur un ou plusieurs gamins de la bande traînant au coin de la rue, ou plantés au milieu d'un champ ou encore assis sur les marches d'une maison du voisinage.

– Salut... (Timidement.)

– T'as déjà mangé? (S'efforçant avec gêne de lier conversation.)

– Oui, vieux. Et comment que je m'ai tapé la tête! (Détaché.)

– Moi j'ai mangé des choux et des patates. (En confidence.)

– Moi, du petit lait et des fayots. (Humblement, à titre de renseignement.)

– Oh! Bon Dieu, j'reste pas près de toi, mon salaud! (Péremptoire.)

– Pourquoi donc? (Naïveté feinte.)

– Parce que tu vas nous empester dans deux minutes! » (Accusation proférée dans un hurlement.) [...]

Et la conversation se nouait, se déroulait, grossissait, jaillissait, virait, s'enflait, sans but ni direction déterminée [...]. La culture d'un

ménage noir donné se transmettait ainsi à un autre ménage noir et la tradition populaire passait de groupe en groupe<sup>37</sup>.

Depuis son statut d'observateur participant, Wright exprime très bien les mondes sociaux dans lesquels il se trouve immergé. Comme le précise Cappetti :

Wright décrit ce que Frederic Thrasher et Louis Wirth ont appelé le « milieu culturel » du gang de rue, ses « codes sociaux et moraux ». C'est Richard l'homme de gang qui, grâce à son don spécial pour les mots, capte la qualité fluide de la conversation ; en même temps, c'est Wright le sociologue qui l'interprète et s'en distancie afin de mieux la représenter<sup>38</sup>.

*Black Boy* contient plus d'une illustration de cette sorte. Le second volume autobiographique, *American Hunger*, fait place lui aussi à du contenu recueilli grâce à la pratique de l'observation participante. Voici, par exemple, comment l'écrivain y expose le problème de la délinquance juvénile en se fondant sur son expérience personnelle de travail :

J'ai trouvé mon travail au South Side Boy's Club profondément absorbant. Chaque jour, de jeunes Noirs âgés de huit à vingt-cinq ans s'y amenaient pour nager, dessiner et lire. Ils formaient un ensemble humain dissipé et déraciné, perdu sur le plan culturel, déshérité sur le plan spirituel, des candidats pour les cliniques, les morgues, les prisons, les maisons de correction, la chaise électrique au bloc d'exécution de l'État. Des heures durant, j'ai écouté leurs conversations portant sur les avions, les femmes, les fusils, la politique, le crime. Leurs métaphores étaient aussi vivantes et colorées que n'importe quelle autre venant d'une personne parlant l'anglais. Je conservais dans ma poche un crayon et un bout de papier afin de noter leurs rythmes verbaux ainsi que leurs réactions<sup>39</sup>.

---

37. Richard Wright, *Black Boy*, Paris, Gallimard, 1947 (orig. angl. : 1945), p. 136 et 141.

38. Carla Cappetti, *Writing Chicago, op. cit.*, p. 200.

39. Richard Wright, *American Hunger*, New York, Harper, 1977, p. 88. L'homme a eu en effet l'occasion, au cours des années trente, de travailler au Chicago South Side Boy's Club, un lieu de rencontre et d'aide directe auprès de jeunes garçons défavorisés du quartier sud de Chicago.

Par le truchement toujours de l'observation participante, Wright aborde dans ce livre d'autres acteurs sociaux, d'autres milieux et d'autres cultures qui, tout en étant scientifiquement intéressants pour les sociologues de Chicago, quoiqu'éloignés ou à distance d'eux, lui sont personnellement très familiers. Outre l'aspect méthodologique dont il a été question jusqu'ici, la théorie sociologique chicogoane est bien visible dans les deux ouvrages autobiographiques composés par l'écrivain. Ils gravitent conceptuellement autour de la notion de lutte ou de conflit entre deux entités fondamentales, la personnalité (l'individu) et l'environnement (la société). Ce dernier se manifeste en particulier à travers diverses institutions « lourdes » – la famille, la religion du Sud, l'école, l'univers raciste blanc, le parti communiste du Nord. Voilà ce que Wright, en *black boy* du Sud d'abord, en immigrant du Nord ensuite, doit affronter tour à tour afin de se modeler – au fil du temps – une personnalité gagnante comme individu et aussi comme acteur dans la société. Cette posture conceptuelle « gradualiste » s'avère, de fait, être une copie conforme de la théorie exposée dans *The Polish Peasant* de Thomas et Znaniecki, une théorie faisant large consensus parmi les sociologues de l'Université de Chicago entre les décennies 1920 à 1940. Citons à nouveau Cappetti sur ce point :

Dans leur ouvrage *The Polish Peasant*, Thomas et Znaniecki ont d'abord examiné le groupe primaire de l'immigrant, la famille, ensuite la communauté immédiate, le voisinage et finalement la société plus étendue, les écoles, les églises, les organisations et les associations. *Black Boy-American Hunger* est articulé précisément autour de cette progression conceptuelle. C'est là un modèle que les sociologues de Chicago ont abondamment utilisé et constamment amélioré alors qu'ils s'attaquaient à la transition des migrants et immigrants depuis la condition sociale paysanne et traditionnelle jusqu'à la condition sociale urbaine et moderne<sup>40</sup>.

Ainsi agencés, *Black Boy* et *American Hunger* constituent davantage qu'une pure et simple récapitulation des expériences

---

40. Carla Cappetti, *Writing Chicago, op. cit.*, p. 203.

existentielles de Wright. Ils sont analogues en leur genre à des monographies sociologiques dont les éléments ont été sélectionnés et chevillés autour de grandes catégories conceptuelles comme la famille, l'école, la culture, la personnalité et l'environnement.

Tournons-nous maintenant vers l'œuvre de fiction la plus célèbre de l'auteur, *Native Son*, publiée en 1940 et qui devait le faire connaître avantageusement à l'échelle nationale. On peut se représenter ce roman à la fois comme une création littéraire de fort calibre et comme un document à portée sociologique réelle. D'une part, Wright y modèle son protagoniste noir, Bigger Thomas, comme s'il sortait droit du moule interactionniste de Chicago : un acteur dont la personnalité est le sous-produit d'une incessante confrontation avec un environnement urbain non seulement complexe mais, dans son cas, particulièrement hostile. D'autre part, l'écrivain se réclame aussi de la pensée marxiste pour décrire avec tout le réalisme dont il est capable les effets de l'oppression économique et raciale sur son personnage central. Il tente d'amener le lecteur à découvrir l'extrême gravité de cette situation, à en être choqué et, ultimement peut-être, à endosser l'idée de la montée légitime d'une conscience historique révolutionnaire chez les plus démunis et délaissés de tous dans la société.

L'œuvre est divisée en trois parties – la Peur, la Fuite, le Destin – qui renvoient à la trajectoire existentielle parcourue par Bigger, le protagoniste central, né et élevé à la dure dans le South Side de Chicago dans les années postérieures à la Première Guerre mondiale. L'intrigue de base est relativement simple. Issu d'un milieu social on ne peut plus modeste, Bigger est amené par les circonstances à décrocher un emploi de chauffeur privé dans une famille blanche bourgeoise, les Dalton, habitant un quartier pas très éloigné du sien. Bien que correctement traité par son employeur, Bigger est conscient de l'abîme profond qui le sépare, lui un Noir, des « autres » qu'il doit côtoyer quotidiennement, d'où cette représentation toute tissée de méfiance et d'hostilité : « Aux yeux de Bigger et de ceux de son espèce, les Blancs n'étaient pas vraiment des êtres humains ; ils étaient une sorte de grande force de la nature, comme un ciel

d'orage dont on sent la menace au-dessus de sa tête, ou comme une rivière profonde et tumultueuse s'étalant soudain sous vos pieds dans l'obscurité<sup>41</sup>. »

Un beau jour, la fille unique de ses patrons, Mary, une dilettante de gauche, se fait conduire par Bigger dans un bistrot du ghetto noir d'où celui-ci provient. Or, Mary s'enivre à un point tel que, Bigger l'ayant ramené à la maison au petit matin, il lui faut malgré ses réticences intérieures la transporter dans ses bras jusqu'à sa chambre. La situation est extrêmement périlleuse puisqu'il vient de transgresser l'un des plus importants tabous de la ségrégation raciale. Mais elle est empreinte aussi d'une ambiance érotique des plus troublantes à laquelle le jeune homme ne peut arriver à résister :

Il [Bigger] glissa sa main largement ouverte le long de son dos et le visage de Mary fut contre le sien et leurs lèvres se touchèrent exactement comme une chose qu'il aurait pu lui arriver d'imaginer. [...] Il la souleva et la déposa sur le lit. Quelque chose le poussait à partir sur-le-champ, mais il se pencha sur elle, vibrant d'excitation ; il contemplait son visage dans la pénombre, il n'avait pas envie d'ôter ses mains de sa poitrine. Elle s'agitait en murmurant des mots sans suite, toute somnolente. Ses doigts se resserrèrent autour de ses seins et il l'embrassa de nouveau sur les lèvres, la sentant attirée vers lui. Maintenant rien d'autre n'existait que son corps, pour Bigger ; ses lèvres frémissaient<sup>42</sup>.

Intriguée par le bruit que Bigger, malgré toutes ses précautions, a fait dans la maison endormie, la mère aveugle de Mary s'amène dans la chambre à ce moment précis : « Elle appela doucement : 'Mary!' d'un ton interrogateur<sup>43</sup>. » Panique chez Bigger qui ne sait réagir autrement qu'en poussant avec force un oreiller sur la bouche de Mary, l'empêchant ainsi d'émettre quelque son que ce soit. Une fois la mère repartie de la pièce après avoir senti le whisky émanant du corps de sa fille et déduit qu'elle était simplement ivre morte,

41. Richard Wright, *Un enfant du pays*, Paris, Gallimard, 1988 (éd. orig. angl. : 1940), p. 146.

42. *Ibid.*, p. 110-111.

43. *Ibid.*, p. 111.

Bigger réalise son méfait et prend conscience de toute l'ampleur du drame dont il est le responsable :

Elle [Mary] était toujours là. Lui avait-il fait mal ? Il s'approcha du lit et se pencha sur elle ; son visage reposait de profil sur l'oreiller. Il fit un geste vers elle, mais sa main s'arrêta à mi-course. Il cligna des yeux et scruta le visage de Mary ; il était plus foncé que l'instant d'avant. Elle avait la bouche ouverte, les yeux exorbités et vitreux. Sa poitrine... sa poitrine... sa poitrine ne se soulevait pas ! Il n'entendait plus son souffle comme au début, lorsqu'il l'avait portée dans sa chambre ! Il se pencha, lui déplaça la tête avec sa main et s'aperçut qu'elle était détendue et toute molle. Il retira vivement la main. En lui, idées et sensations se dérobaient ; il y avait une chose qu'il s'efforçait désespérément de se dire sans y parvenir. Puis, convulsivement, il retint son souffle et les mots énormes se formèrent lentement, résonnèrent dans son oreille : *Elle est morte...*

La pièce devint irréaliste ; elle fut remplacée par la vaste cité des blancs qui s'étalait à l'extérieur. Elle était morte et il l'avait tuée. Il était un assassin, un nègre assassin, un assassin noir. Il avait tué une blanche. Il fallait absolument qu'il s'en aille de là<sup>44</sup>.

La terreur se coule en lui dès cet instant. Sachant qu'il n'a aucune chance de s'en sortir, il fait d'abord en sorte de brûler le corps de Mary dans l'appareil de chauffage central au sous-sol de la maison des Dalton. Puis il détale, la peur collée au ventre :

Sa peur était telle qu'il en avait les jambes liquéfiées. Et si Mary ne s'était pas consumée ? Si elle était encore là... visible ? Il avait envie de tout lâcher pour retourner là-bas. Mais peut-être qu'il s'était passé des choses pires encore ; peut-être qu'ils avaient découvert qu'elle était morte et que la police le recherchait. Ne ferait-il pas mieux de quitter la ville sur-le-champ<sup>45</sup> ?

Bigger a une petite amie noire, du nom de Bessie : il se rend chez elle et lui avoue avoir tué Mary. Mais, redoutant après coup qu'elle aille le dénoncer, il l'assassine froidement à son tour. Il ne lui reste plus désormais que la fuite éperdue :

44. *Ibid.*, p. 113-114. L'italique fait partie intégrante du texte.

45. *Ibid.*, p. 127.

Nom de Dieu! Allait-il se faire geler à essayer de découvrir un endroit où se réchauffer? Comme cela eût été facile pour lui de se cacher s'il avait pu se déplacer dans toute la ville! « Ils nous tiennent encagés ici comme des bêtes fauves », se dit-il. [...] Il parcourait les rues, les yeux injectés de sang, à l'affût d'une cachette. Il s'arrêta à un croisement et vit un gros rat noir bondir devant lui dans la neige et disparaître par le trou d'une porte cochère. Bigger regarda pensivement le trou noir par lequel le rat avait gagné un asile sûr<sup>46</sup>.

Traqué par la police, Bigger fuit à l'aveugle dans les rues et sur les toits des maisons de la Ceinture noire de Chicago. Il finit par être capturé sur l'un d'entre eux, non sans s'être débattu jusqu'à ses dernières limites physiques :

- C'est bien lui!
- Faites-le descendre dans la rue!
- C'est grâce à l'eau qu'on l'a eu!
- Il a l'air à moitié gelé!
- C'est bon, descendez-le dans la rue!

Il sentit que l'on traînait son corps sur la neige du toit. Puis on le souleva. On l'introduisit dans la trappe, par les pieds.

- Vous le tenez?
- Ouais. Laissez-le tomber!
- Okay!<sup>47</sup>

Puis il est livré au spectacle de la foule qui s'est formée pour assister à l'opération policière :

À présent, il était dans la rue, on le traînait dans la neige. Ses pieds étaient maintenus en l'air par des poignets solides.

- À mort!
- Lynchons-le!

---

46. *Ibid.*, p. 310.

47. *Ibid.*, p. 335.



– Cet enfant de salaud de nègre!

Ils lâchèrent ses pieds ; il était allongé dans la neige, à plat sur le dos. Autour de lui, le vacarme montait comme une marée. Il entrouvrit les yeux et vit une rangée menaçante de visages blancs.

– Tuez-le, ce gorille noir!

Deux hommes lui écartèrent les bras, comme pour le crucifier ; ils mirent le pied sur chacun de ses poignets, les enfonçant profondément dans la neige. Ses yeux se fermèrent lentement et il fut absorbé par les ténèbres<sup>48</sup>.

Le lecteur entre ensuite dans la troisième partie du roman, intitulée « Le Destin ». Elle débute avec un paragraphe montrant qu'un second Bigger se prépare à prendre l'ascendant sur le Bigger jusque-là connu et ne sachant que réagir de manière conditionnée à son environnement :

À présent, il n'y avait plus pour lui ni jour ni nuit ; il n'y avait qu'une très longue étendue de temps, une longue étendue de temps qui était très brève ; et puis – la fin. À présent, il n'y avait personne au monde dont il eût peur, car il savait que la peur était inutile ; et il n'avait plus de haine pour personne, car il savait que la haine ne lui servirait à rien<sup>49</sup>.

Le reste de cette partie finale exploite deux registres expressifs. Même si refoulée à la marge, l'identité première de Bigger persiste et elle le condamne irrémédiablement à l'exécution – son « destin » prédéterminé étant donné qu'il est un Noir et qu'il a enfreint l'un des tabous suprêmes dans la culture anglo-saxonne majoritaire, l'assassinat d'une femme blanche. Mais l'autre Bigger, réflexif et lucide, franchit des pas importants vers la rébellion intérieure devant l'inacceptable. Par exemple, regardant et entendant la foule enragée sous la fenêtre de la prison où il est enfermé, il se jure de ne jamais s'appliquer les étiquettes barbares montant à ses oreilles :

L'attitude de la foule lui disait clairement qu'ils allaient utiliser sa mort comme un sanglant symbole de peur et la brandir aux yeux

---

48. *Ibid.*, p. 336.

49. *Ibid.*, p. 339.

du monde noir. Et à cette idée, il sentait la révolte monter en lui. Il avait sombré jusqu'au point le plus bas qu'il fût possible d'atteindre avant de mourir, mais lorsqu'il sentit que sa vie était de nouveau menacée au point que sa mort n'allait être pour eux qu'un divertissement, qu'il allait devoir parcourir le chemin des ténèbres comme un lamentable pitre réduit à l'impuissance, il se rejeta dans l'action, ressuscité, prêt à la lutte<sup>50</sup>.

Certains protagonistes existent exprès pour catalyser la rébellion intérieure de Bigger. C'est le cas du procureur de la poursuite, Buckley, incarnation vivante du Blanc méprisant et accablant. Il y a également le dénommé Max, un avocat juif qui défendra Bigger lors de son procès. Le personnage Buckley appartient au problème de la répression primaire chez Bigger, soit sa libération psychologique par la violence brute. Mais Max est créé par Richard Wright pour introduire un niveau différent et plus large de signification des faits et des gestes de son héros central : la lutte des classes, la mise en accusation du racisme systémique étatsunien au moyen de la perspective marxiste. Bigger n'a pas ce qu'il faut, c'est chose évidente, pour tenir lui-même le débat sur ce registre étendu et plus institutionnalisé<sup>51</sup>. C'est ce qui explique la présence opportune de Max dans la fiction, un avocat de race blanche et d'allégeance communiste avouée. Il est chargé esthétiquement d'exposer le sens de l'existence vécue par Bigger dans la perspective de la lutte marxiste des classes ainsi que du racisme séculaire. Le voici en pleine plaidoirie lors du procès :

---

50. *Ibid.*, p. 343.

51. Ce critique explique clairement pourquoi : « Bigger n'appartient à aucun syndicat ; il ne participe à aucune grève ou manifestation de masse ; il n'exprime aucun sentiment de solidarité avec d'autres citoyens pauvres. Il affronte les autorités officielles non pas comme un révolutionnaire, mais comme un criminel, c'est-à-dire un homme poussé par ses impulsions égocentriques. En somme, il est une illustration du lumpenprolétariat, un spécimen cru et corrompu de cette plus large formation politique combattante. Comme construit par Wright, il est incapable de conscience révolutionnaire ; il est trop mentalement retardé, trop isolé des autres travailleurs noirs pour en comprendre la signification. » Dans Robert E. Washington, *The Ideologies of African American Literature: From the Harlem Renaissance to the Black Nationalist Revolt*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2001, p. 163.

Multipliez Bigger par treize millions, en faisant la part des diversités d'ambiance et de tempéraments, et en tenant compte du fait que beaucoup de noirs subissent l'influence de l'église, et vous avez la psychologie du monde noir. Mais dès que vous les considérez comme un tout, dès que votre œil abandonne l'individu pour englober la masse, une nouvelle qualité surgit. Pris collectivement, ils ne sont pas simplement treize millions d'individus ; en réalité, ils constituent une nation séparée, abrutie, dépossédée, et maintenue en captivité *au sein* de la nation américaine, sans droits politiques, sociaux ou économiques, sans droits de propriété<sup>52</sup>.

La lutte marxiste des classes n'existe pas du tout comme un développement effectif de l'action romanesque, mais seulement comme un argument rhétorique lors de la plaidoirie de Max devant la cour. Elle est présentée comme une issue possible de l'action protestataire et non comme un aboutissement historique inéluctable dans la trame même du roman. Cela dit, Max ne brosse pas un portrait très flatteur de Bigger : c'est un criminel et il le décrit comme tel. Mais il s'emploie à déplacer la responsabilité morale de ses crimes sur la société ambiante, plus précisément sur le racisme étatsunien blanc : « La haine et la peur que nous lui avons inspirées, ancrées par notre civilisation jusque dans la trame même de sa conscience, dans sa chair et dans son sang, sont devenues la justification de son existence<sup>53</sup>. » Par-delà, Max incrimine le système capitaliste américain, source de toutes les oppressions conformément au schéma marxiste de la lutte des classes. En plaidant ainsi, il n'empêchera pas Bigger d'être exécuté, mais il lui offrira cependant des éléments nouveaux pour qu'il pousse plus avant sa prise de conscience personnelle du réel social. Bigger disparaîtra donc plus lucide, mais sans avoir été l'acteur d'un quelconque changement effectif dans la société. Le tout dernier personnage à avoir échangé avec Bigger avant son exécution est précisément Max :

Adieu, Bigger, dit-il calmement.

---

52. Richard Wright, *Un enfant du pays*, *op. cit.*, p. 489. L'italique fait partie intégrante du texte.

53. *Ibid.*, p. 492.

– Adieu, monsieur Max.

Tâtonnant comme un aveugle, Max chercha son chapeau; il le trouva et l'enfonça sur sa tête. Il chercha la porte, détournant son visage. Puis il glissa son bras à travers les barreaux et fit signe au gardien. Lorsqu'on l'eut fait sortir, il resta un instant immobile, adossé à la porte d'acier. Bigger attrapa les barreaux à pleines mains. [...]. Il restait cramponné aux barreaux. Puis il eut un faible sourire, un sourire amer, un peu forcé. L'écho métallique d'une porte d'acier qui se fermait vibra dans le lointain<sup>54</sup>.

### Stratégies narratives

Ainsi que nous l'avons fait dans le cas de James Farrell, examinons succinctement l'art de composer de Wright au chapitre de la typification, de la thématization et de l'imagerie de l'écriture. Pas besoin de se rendre loin dans *Native Son* pour s'apercevoir que Bigger Thomas, le protagoniste central, cristallise en lui-même les traits les plus typiques du Noir urbain pauvre de la décennie 1930 aux États-Unis, un être à la fois fortement mésadapté, socialement déviant et très violent. Le thème par excellence développé par Wright dans sa fiction? Les faits et gestes quotidiens du héros en rapport direct avec son environnement de vie dans le South Side de Chicago, un quartier habité par les Noirs les plus démunis d'anciens ou de récents arrivages dans la métropole du Midwest. Bigger réside au « 3721 Indiana Avenue, au cœur du South Side<sup>55</sup> ». Tout ce qu'il planifie comme coup d'éclat se passe invariablement dans ce quartier. Par exemple, ce projet de vol collectif dans une charcuterie du coin :

De trois à quatre, il n'y avait pas de policiers de service devant le pâté de maisons où se trouvait la charcuterie Blum, ce qui éliminait les risques. L'un d'eux tiendrait Blum sous la menace de son revolver et l'empêcherait de gueuler; un autre surveillerait la porte d'entrée; un autre, la porte donnant sur l'allée de dégagement, derrière, et le

54. *Ibid.*, p. 527. Toutes dernières phrases du roman.

55. *Ibid.*, p. 303.

dernier prendrait l'argent de la caisse sous le comptoir. Ensuite, à eux quatre, ils boucleraient Blum dans le magasin, se sauveraient par derrière, se planqueraient dans l'allée et se retrouveraient soit chez Doc, à la salle de billard, soit au Club de la Jeunesse de South Side, où ils se partageraient l'argent<sup>56</sup>.

Chaque fois que Bigger sort du South Side pour s'aventurer dans le monde des Blancs, l'expérience qu'il vit est avant tout rapportée à lui-même – ses impressions et ses états d'âme –, secondairement à l'environnement extérieur en soi. Par exemple, son rendez-vous auprès de la famille Dalton relativement à un éventuel emploi comme chauffeur domestique :

Tandis qu'il traversait le quartier silencieux et aéré des blancs, [...] il passait devant de gigantesques maisons ; des lumières éclairaient doucement les fenêtres. Les rues étaient désertes, à part quelques rares voitures qui filaient sur leurs pneus tournoyants. C'était un monde froid et distant. [...] Qu'est-ce qui lui avait pris de venir prendre cette foutue place ? Il aurait mieux fait de rester parmi les gens de son espèce que d'être là à ressentir cette impression de peur et de haine. Ce monde-ci n'était pas le sien ; il était idiot de s'imaginer qu'il pourrait l'aimer. Il se tenait au milieu du trottoir, les mâchoires serrées ; il avait envie de taper sur quelque chose à coups de poing<sup>57</sup>.

Wright n'est pas du tout en reste par rapport à ses pairs Farrell et Algren pour ce qui est de l'imagerie de l'écriture. Dès l'ouverture de *Native Son*, le lecteur est saisi par cette description crue de Bigger tuant un rat dans l'appartement qu'il habite avec sa famille :

Bigger visa et lança le poêlon avec un « han ! » sourd. La boîte défoncée vola en éclats. La femme se mit à crier et se cacha la figure dans ses mains. Bigger s'avança sur la pointe des pieds et regarda.

– J'l'ai eu, grogna-t-il, les dents serrées dans un sourire vindicatif.

– J'l'ai eu, bon Dieu !

---

56. *Ibid.*, p. 22.

57. *Ibid.*, p. 60-61.

D'un coup de pied il écarta la boîte défoncée et le corps noir et plat du rat apparut, ses deux longs crocs jaunes bien en évidence.

Bigger prit un soulier et martela la tête du rat, l'écrabouilla tout en jurant comme un possédé.

– Enfant de putain!<sup>58</sup>

Autre exemple : Bigger étant en fuite à la suite du meurtre de Mary qu'il vient de commettre, son auteur a imaginé la métaphore suivante pour bien faire sentir ce qu'éprouve son héros pendant qu'il fuit : « La faim le prit aux entrailles ; une main de glace se coula dans sa gorge et, saisissant ses intestins, les noua en un nœud froid et serré qui le tordit de douleur<sup>59</sup>. »

La même luxuriance d'images caractérise aussi les deux récits autobiographiques *Black Boy* et *American Hunger*. À l'instar de *Native Son*, le premier des deux récits s'ouvre sur un épisode dramatique : à l'aide de brins de paille et des morceaux d'un rideau, le jeune Richard vient d'allumer un feu à l'intérieur de la maison familiale. Cet extrait fait étalage de l'impressionnante palette réaliste de l'écrivain :

Des cercles rouges commençaient à dévorer le tissu blanc ; et soudain une gerbe de flammes jaillit. Stupéfait, je reculai.

Une langue de feu s'élança vers le plafond ; je me mis à trembler. Bientôt une nappe jaune éclaira la pièce. Je voulus crier, mais j'avais trop peur. Je cherchai mon frère, il avait disparu. La moitié de la pièce était déjà en flammes. La fumée m'étouffait, le feu me léchait le visage et je toussais éperdument. Je me ruai dans la cuisine ; elle était déjà pleine de fumée. Ma mère n'allait pas tarder à sentir la fumée, à découvrir l'incendie, et j'allais recevoir une raclée. J'avais fait quelque chose de mal, quelque chose que je ne pouvais cacher ou nier. Oui, je me sauverais et je ne reviendrais jamais. Je sortis en courant de la cuisine et je m'enfuis dans la cour de derrière. Où aller ? C'est cela, sous la maison ! Personne ne me dénicherait là<sup>60</sup>.

58. *Ibid.*, p. 13.

59. *Ibid.*, p. 308.

60. Richard Wright, *Black Boy*, *op. cit.*, p. 15-16.

Le second ouvrage autobiographique, *American Hunger*, est de la même coulée imaginative que le précédent. En voici le paragraphe initial, Richard mettant pour la première fois de sa vie le pied à Chicago, en pleine saison d'hiver :

Mes premières visions des étendues noires et plates de Chicago m'ont consterné et déprimé, déjouant toutes mes fantaisies. Chicago m'est apparue une ville irréaliste dont les maisons mythiques étaient construites par strates de charbon noir que léchaient des volutes de fumée grise, et dont les fondations s'enfonçaient lentement dans la prairie humide. Des éclairs de vapeur montaient de manière intermittente sur le vaste horizon, translucides sous l'effet du soleil hivernal. Le bruit de la cité pénétra dans ma conscience et s'y installa pour des années à venir. Nous étions en l'année 1927<sup>61</sup>.

Nous venons de reconstituer la vision littéraire de Chicago telle qu'accessible à travers les œuvres fictionnelles d'un Africain-Américain de grand talent. Le moment est venu d'effectuer le même exercice auprès de l'un de ses amis et aussi un fidèle compagnon de route intellectuelle à l'époque.

## LE MONDE DE NELSON ALGREN

Cet écrivain est largement tombé dans l'oubli aujourd'hui, hors des frontières étatsuniennes s'entend. Ceux qui se souviennent encore du personnage sont surtout des Français : est en effet resté vivant dans leur mémoire littéraire le fait qu'il fut pendant de longues années, vers le milieu du 20<sup>e</sup> siècle, l'amant de Simone de Beauvoir. Pourtant, Nelson Algren a laissé des traces majeures, voire indélébiles, dans la littérature de ce dernier siècle grâce à sa plume de romancier, d'essayiste, de poète également.

Il est né en 1909 à Détroit, mais s'est retrouvé dès l'âge de trois ans à Chicago, ses parents y ayant déménagé afin d'améliorer leur difficile condition socioéconomique d'immigrants. La famille vit d'abord dans la partie sud-ouest de la métropole, puis se déplace

---

61. Richard Wright, *American Hunger*, *op. cit.*, p. 1.

au bout de cinq ans dans un nouveau quartier situé au nord-ouest. De là viendra le contact de Nelson à l'âge précoce de neuf ans avec d'autres jeunes gens de communautés ethniques différentes de la sienne, en particulier d'immigrants polonais pauvres. Éduqué dans les écoles publiques de Chicago, le jeune homme parvient jusqu'aux études supérieures à l'Université de l'Illinois, où il obtient son diplôme, un baccalauréat en journalisme, en l'année 1931, en pleine période forte de dépression économique<sup>62</sup>.

Attiré par la littérature de fiction tout en pratiquant à gauche et à droite le journalisme, Algren compose sa toute première histoire en 1933, à l'âge de vingt-quatre ans : *So Help Me*<sup>63</sup>. Il vit alors en aventurier au Texas, travaillant à une station d'essence pour assurer ses besoins de base. Arrêté pour délit de vol d'une machine à écrire, il doit passer presque cinq mois derrière les barreaux. Cette expérience lui permet de découvrir les hors-la-loi, les marginaux et les exclus de toute espèce. Son premier roman, *Somebody in Boots*, paraît en 1935 et il est fortement marqué par sa vie texane ainsi que les diverses expériences jusque-là accumulées en bourlinguant à travers le pays. Il porte la dédicace suivante : *To those innumerable thousands : the homeless boys of America*<sup>64</sup>. En outre, chaque tête de

---

62. À cette institution située dans la ville de Chicago, le jeune Nelson découvre pour la toute première fois la sociologie et se montre même attiré par elle : « J'ai été [...] troublé par un cours offert par un sociologue du nom de Taft. Il m'a convaincu de devenir un sociologue. » Dans H. E. F. Donohue, *Conversations with Nelson Algren*, New York, Hill and Wang, 1964, p. 25. Ce qu'il ne fera toutefois pas, pour la raison suivante : « Eh bien, l'affaire fut réglée à ma place parce que le moment s'avérait très inopportun pour s'engager dans cette carrière, les ouvertures étant pratiquement inexistantes. Afin de me former à la discipline, il aurait fallu, je crois, que je m'attaque à une maîtrise. Or, j'ai toujours eu de la difficulté à demeurer sur les bancs d'école. » (*Ibid.*)

63. D'après Bettina Drew, sa biographe, Algren était partisan depuis déjà deux bonnes années du naturalisme littéraire : « À l'âge de vingt-deux ans, fort de sa perspective sociologique et de son insistance sur les forces économiques et sociales, Algren tendait spontanément vers le naturalisme littéraire, lequel, illustré par des écrivains comme Zola, Dreiser, Crane et Norris, soutenait que l'homme était largement le produit de son environnement. » Dans *Nelson Algren : A Life on the Wild Side*, New York, Putnam's Sons, 1989, p. 30.

64. D'où cette « identité » littéraire du récit : « La structure en apparence aléatoire de *Somebody in Boots* s'inscrit dans la tradition des *road-stories* américaines illustrées,



section de l'ouvrage affiche en épigraphe un extrait du *Manifeste communiste* de Marx : nul mystère, donc, sur les sympathies et allégeances idéologiques du moment chez l'auteur<sup>65</sup>. La ville, comme entité humaine et physique, s'y détache aussi à titre de sujet littéraire important. Voici une description aux accents mi-poétiques, mi-philosophiques, qu'on y trouve de Chicago :

Cette ville était une concentration humaine tragique, lieu de rencontre surgi dans la prairie et retournant à la poussière. Les générations se rencontraient là, les êtres humains respiraient un instant et mouraient. Certains de ces êtres humains portaient des pantalons, d'autres des robes. Certains étaient velus, d'autres imberbes. Ils parlaient sous la voûte étoilée une langue de dix millions d'années plus jeune que leurs cerveaux. Des siècles de progéniture rongée par la putréfaction, dix millions d'années d'échec et de lubricité, de guerres, de maladies et de conquêtes, les avaient menés là, et ils jacassaient. Ils mangeaient du pop-corn, rêvaient la nuit, circulaient en tramway un instant, mouraient et se décomposaient. Ils appelaient rêver : vivre, et pourrir : mourir. La poussière d'hommes qui s'étaient baignés dans ce lac dix mille ans avant Éric le Rouge se mêlait au sable d'Oak Street<sup>66</sup>.

---

entre autres, par *The Road* (1907) de Jack London et par *The 42nd Parallel* (1930) de John Dos Passos. [...] Les *road-stories* de London, Dos Passos et Algren sont en grande partie des sagas de voyage sur le vaste système ferroviaire américain, avec ses gares de triage, sa jungle de hobos, et *the Man*, soit le train circulant d'une ville à l'autre selon un horaire précis. Empruntant les rails par nécessité économique ou encore par pur plaisir d'évasion, les fainéants, les vagabonds et les hobos [...] deviennent les sujets d'un document humanitaire dans *Somebody in Boots* d'Algren.» Dans Martha Heasley Cox et Wayne Chatterton, *Nelson Algren*, Boston, Twayne Publishers, 1975, p. 61.

65. « Comme beaucoup d'individus ayant atteint la maturité à une époque de chômage massif, Nelson s'était probablement retrouvé dans la gauche radicale. Une note dans son dossier – pas toujours précis – du FBI suggère qu'il a pu être associé à la Communist Youth League aussi tôt qu'en 1931, et il rencontrait certainement des gens du milieu littéraire qui étaient des sympathisants de la gauche. » Dans Bettina Drew, *Nelson Algren : A Life on the Wild Side*, *op. cit.*, p. 34. Algren a effectivement fait partie, dans les premières années de la décennie trente, du John Reed Club de Chicago, le même auquel s'est affilié Richard Wright à l'époque.
66. Nelson Algren, *Un fils de l'Amérique*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994 (trad. fr. de *Somebody in Boots*, édition de 1935), p. 295-296.

Revenu vivre dans la métropole du Midwest, Algren lancera un deuxième roman sept années plus loin, en 1942 donc : *Never Come Morning*. Cette fiction lui vaudra plusieurs commentaires élogieux, ceux d'Ernest Hemingway en particulier<sup>67</sup>. Mais Algren devra sa réputation autant, sinon davantage, à un troisième roman publié en 1949, *The Man with the Golden Arm*, portant sur l'univers trouble et violent des consommateurs de drogues fortes à Chicago. L'écrivain se verra d'ailleurs remettre le premier National Book Award, en 1950, pour cette fiction, un prix prestigieux récompensant l'ouvrage littéraire jugé le meilleur par les critiques professionnels parmi tous ceux publiés au cours de l'année précédente<sup>68</sup>. La fiction *Never Come Morning* illustre avec clarté et précision la phase proprement sociologique du roman tel que conçu par Nelson Algren : c'est donc sur lui que nous allons concentrer nos analyses. *The Man with the Golden Arm*, publié un an avant le début de la seconde moitié du siècle, appartient à une phase nouvelle du roman chez Nelson Algren, celle du roman psychologique ou introspectif, l'homme ayant pris à ce moment de la distance à l'égard du roman sociologique au sens strict – c'est-à-dire scientifique et politique – de l'expression. La carrière d'Algren se poursuivra ensuite pendant une bonne trentaine d'années, et hors de Chicago, au cours de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Nous ne nous pencherons toutefois pas sur elle dans cet essai puisqu'elle émerge totalement du sujet central que nous y étudions.

En préambule, il faut soigneusement préciser qu'un certain type de journalisme urbain jouera un rôle décisif dans l'écriture du jeune Algren à compter de la deuxième moitié de la décennie trente.

---

67. « Je pense que c'est bon, très bon. Ce qu'il y a de mieux pouvant être inspiré par Chicago [...] » Lettre datée du 8 juillet 1942 et adressée à Maxwell Perkins, éditeur pendant trente-six ans à la maison Scribner, découvreur entre autres des deux célèbres auteurs Frank Scott Fitzgerald et Thomas Wolfe, outre Ernest Hemingway lui-même.

68. Entiché de Chicago, Algren contribuera fortement aussi à mythifier cette ville grâce, en plus de ses romans, à un court, mais très bel essai de poésie lyrique intitulé *Chicago: City on the Make* (Chicago, The University of Chicago Press, 1951), comparable jusqu'à un certain point à l'ouvrage intitulé *12 Million Black Voices* qu'a publié Richard Wright en 1941. Nous nous y arrêterons brièvement plus loin.

Voici, en effet, que l'homme y a l'occasion fort opportune, de pair avec d'autres écrivains chicagoin de l'époque, Wright et Ellison notamment, de s'adonner à diverses enquêtes ethnographiques pour le compte du Federal Writers' Project (FWP). Cet organisme a été mis sur pied par le gouvernement fédéral afin de fournir du travail rémunéré aux artistes de la plume pendant les plus rudes années de la dépression économique. Voilà qui amène Algren à pénétrer dans plusieurs milieux de vie différents à Chicago et à pratiquer de manière récurrente l'observation directe (et participante) des gens et des lieux ainsi que l'entrevue comme technique principale de collecte de ses informations. Or, il se trouve que c'est aussi son premier contact formel avec la méthodologie enseignée par les sociologues de l'Université de Chicago, pour la raison suivante : « Les noms des sociologues de Chicago figurent dans beaucoup de manuels [du FWP] servant à guider les écrivains concernant les procédés de recherche et les techniques d'entrevue dans les deux domaines de l'histoire urbaine et celle de l'immigration<sup>69</sup>. » De l'aveu même d'Algren, la répercussion s'avère immédiate sur son écriture proprement littéraire qu'il poursuit en parallèle avec ses enquêtes pour le FWP :

Entre 1936 et 1939, j'ai écrit quelques nouvelles plus un couple de poèmes. [...] Tout était inspiré de Chicago. Il y était question de la vieille équipe des Black Sox [équipe de baseball locale], et j'ai commencé une série complète sur les hôtels bon marché échelonnés le long de South State Street. Je suis aussi allé à un marathon, l'un de ces marathons de danse s'étirant sur trois jours [...] autrement dit sans fin. J'y ai passé deux jours [...]. Mon intérêt profond allait

---

69. Carla Cappetti, *Writing Chicago, op. cit.*, p. 168. Qui plus est, la sociologie chicagoin de l'époque ne semble pas du tout constituer, en soi, une parfaite inconnue pour l'écrivain : « Algren était un ami proche de Richard Wright qui, à son tour, était un ami proche des sociologues de Chicago Louis Wirth et Horace Cayton en plus de connaître plusieurs de leurs collègues. Et Algren a pu lui aussi connaître certains des membres du département de sociologie à travers les événements que les intellectuels libéraux et radicaux de Chicago, une ville physiquement vaste mais intellectuellement compacte, fréquentaient ensemble : y étaient occasionnellement offerts des cours par les sociologues de Chicago sur divers aspects de la politique urbaine et des conditions sociales. » *Ibid.*, p. 158-159.

vers les marathons de danse, les bordels et les joueurs de baseball d'autrefois<sup>70</sup>.

## Deux fictions polonaises typiques

Nous savons maintenant comment et pourquoi Algren a avantageusement joué la culture de voisinage et de proximité, dont nous avons marqué plus haut l'existence, entre les sociologues de l'Université de Chicago et les nouveaux écrivains sociaux locaux des années 1930. Passons à l'examen du roman intitulé *Never Come Morning*, datant encore une fois de 1942. Wright, dont le célèbre *Native Son* était paru deux ans auparavant, l'a préfacé en tentant de bien dégager l'intention, selon lui sociologique, qui aurait été subtilement glissée dans le récit :

Nelson Algren a longtemps réfléchi à la possibilité de changer la société où nous vivons ; il a longtemps rêvé d'un monde différent du nôtre, et paradoxalement ce souci l'a amené à prêter une attention méticuleuse à cette couche de notre société qui est historiquement déracinée, informe, malléable, instable, sans équilibre intérieur, qui n'appartient à aucune classe et en qui pourtant se font jour d'ardentes, honnêtes et aveugles aspirations<sup>71</sup>.

Bâti dans la double veine naturaliste et impressionniste, le roman est historiquement cadré pendant la période de la grande dépression, à peu près au même moment que le troisième tome de la trilogie *Studs Lonigan* de James Farrell. Il raconte la vie d'un jeune américain d'ascendance polonaise, Bruno Bicek-le-Gaucher (Lefty), la communauté immigrante polonaise de Chicago lui servant d'arrière-plan. Contrairement à *Studs Lonigan*, le récit porte sur une tranche concentrée de l'existence du protagoniste : à l'ouverture, Bruno est tout près d'avoir dix-huit ans, à la fin il n'a pas encore atteint vingt-et-un ans. C'est une histoire tragique que

70. H. E. F. Donohue, *Conversations with Nelson Algren*, op. cit., p. 89-90.

71. Richard Wright, « Préface », dans Nelson Algren, *Le matin se fait attendre*, Paris, Gallimard, 1950 (trad. fr. de *Never Come Morning*, édition originale de 1942), p. 9-10. Citation : p. 9.

dévide *Never Come Morning*, celle d'un jeune garçon épris de la boxe et gonflé au départ d'ambition quant à son avenir dans ce sport. Le roman s'ouvre par la description d'un combat sans merci entre Bruno le Polonais au crâne rasé et un Mexicain poids plume, une métaphore limpide du même univers de lutte brute, primaire, que celui imaginé de son côté par James Farrell :

Le Mex recula, jaugeant son homme. Esquiva un gauche, amortit une droite, prit un gauche et une droite dans les avant-bras et laissa le tondu l'acculer dans les cordes. Quand il s'y sentit bien calé, il coinça doucement son gant droit contre la nuque du tondu et accrocha son homme du gauche ; l'autre baissa les bras pour le break, alors il lui serra le cou comme dans un étou et lui balança son gauche à toute volée<sup>72</sup>.

Non seulement Bruno perd-il son premier combat, il s'engage ensuite, et par poussées successives, dans le monde trouble et brutal de la déviance sociale. Chef d'un petit gang dans son quartier polonais du nord-ouest de Chicago, il fait la pluie et le beau temps jusqu'à ce que, un beau jour, il assassine à froid, pour le seul plaisir du geste, un jeune boxeur Grec ligoté à un poteau, en présence de plusieurs autres fiers-à-bras de son groupe :

Bruno lui saisit à deux mains le menton, le mit bien en place et cogna à toute volée : la tête du type rebondit en arrière ; il s'affala le long du poteau télégraphique, en s'efforçant de l'agripper de ses mains entravées. [...] Le Grec essayait de se relever ; il se mit à quatre pattes, la tête sur le pavé, et se maintint en équilibre avec son front. [...]

En réponse, Bruno shoota de toutes ses forces : la pointe de son soulier heurta le menton du Grec. Tous entendirent un craquement de roseau sec. Tous virent les bras du Grec s'effondrer et son corps rouler sur le côté. Ils restaient plantés là, fixant sur le sol un regard mort : une demi-douzaine de Polonais avec l'ombre d'un entrepôt sur leur crâne tondu<sup>73</sup>.

---

72. Nelson Algren, *Le matin se fait attendre*, op. cit., p. 15.

73. *Ibid.*, p. 97.

Peu après ce drame, Bruno se retrouve en prison, et avec un dossier judiciaire, mais ce n'est étonnamment pas pour avoir tué le Grec : « Il y avait trois mois que les flics de Potomac Street avaient transporté à la morgue un Grec au cou cassé, quand Bruno Bicek-le-Gaucher fut arrêté pour avoir tiré sur un ivrogne<sup>74</sup>. » Les membres de son gang ne l'ayant pas dénoncé, il s'en sauve – pour le moment – pour ce qui est du Grec. Mais le voilà maintenant les deux pieds dans le monde de la déviance, avec une sentence de neuf mois fermes à purger. Une fois celle-ci complétée, Bruno sort de prison avec le projet bien arrêté de reprendre sa carrière de boxeur :

Casey et l'Index attendaient Bruno à la porte, dans la Chevrolet. Ils se dirent bonjour et se tapèrent dans le dos, puis Bruno monta à l'avant et s'assit sans rien dire à côté de l'Index. Casey, assis à l'arrière, l'assurait qu'il allait faire une belle carrière de boxeur.

– La première chose à faire, c'est qu'on te remette en forme, Gaucher ! J'ai deux gars tout prêts à se faire mettre sur la gueule dès que tu seras rebecké. Des pas durs, juste histoire que tu retâtes un peu du ring...

– Qui ça ?

– Vince Guerra et Cooney.

– Je les ai déjà torchés tous les deux. Trouve-moi un vrai boxeur<sup>75</sup>.

Dans l'immédiat, Bruno doit vivre, mais il ne sait rien faire d'autre que boxer. Solution ? Se dénicher un emploi de fortune, n'importe lequel, ce qu'il trouvera comme surveillant et videur au bordel le plus connu de son quartier. Or, c'est là que « travaille » et réside Steffi Rostenkowski, son amie de cœur à l'époque d'avant le meurtre du Grec et de la prison. Bruno l'a jadis violée sans ménagement et a même consenti à ce qu'elle subisse un viol collectif par les membres de son gang. De plus, c'est lui qui l'a jadis forcée à travailler comme prostituée afin de tirer économiquement profit de la situation. Contre toute attente, les retrouvailles s'avèrent encourageantes pour une reprise de leur relation :

74. *Ibid.*, p. 107.

75. *Ibid.*, p. 190.

Dans le couloir étroit qui sentait l'hôpital, Bruno lui dit :

– Ça me fait du mal d'être comme ça. Je passe ma vie dans l'emmerdement.

– Et tu crois que ça me fait pas de mal, à moi, que tu sois comme ça? Tu passes ta vie dans l'emmerdement, mais moi aussi. Si c'est vrai ce que tu dis, si tu regrettes vraiment ce qui est arrivé, tâche de trouver un ou deux combats et sors-moi d'ici<sup>76</sup>.

Énergisé, Bruno se lance à fond de train dans l'entraînement physique. En parallèle, lui et son gang multiplient les démarches en vue de dénicher un boxeur de calibre que le Gaucher pourrait affronter autour d'un double enjeu : toucher une bourse qui pourrait permettre à Steffi de régler une lourde dette qu'elle a contractée envers le propriétaire du bordel, lequel s'amuse à la faire chanter contre des faveurs sexuelles ; et se faire enfin lui-même un nom comme boxeur de classe. Voici que l'adversaire rêvé est, un bon matin, trouvé : « [...] l'enfant du grand Sud de Chicago, le poulain du club athlétique Savoy, quatre-vingt-deux kilos trois cent quarante-deux, le champion poids lourds de l'État, culotte noire et rouge, Honey Boy Tucker<sup>77</sup> ! » Le combat est organisé, puis il a lieu en présence d'une foule importante d'amateurs du quartier polonais de Bruno, comme aussi d'autres quartiers résidentiels de la ville. Le verdict : « Vainqueur par K. O. au huitième round<sup>78</sup> » en faveur de Bruno-le-Gaucher. C'est l'euphorie ! Sitôt l'annonce entendue, Bruno se livre en imagination à une foule de scénarios triomphants... jusqu'à ce que, dans les cinq minutes à peine suivant la fin du pugilat, un certain Tenczara, policier et inspecteur de son métier, s'amène au vestiaire du champion et lui glisse ces terribles phrases à l'oreille : « Je t'arrête pour le meurtre du Grec, Gaucher. Deux témoins. Un gars qui a vu le cadavre, un gars qui t'a vu faire. Tu te rappelles Sac-à-Bible, Gaucher<sup>79</sup> ? » Tout s'écroule net pour

76. *Ibid.*, p. 206.

77. *Ibid.*, p. 295.

78. *Ibid.*, p. 309.

79. *Ibid.*, p. 312. Sac-à-Bible était l'un des membres en règle du gang de Bruno à l'époque du meurtre. Il a tout bonnement trahi son chef.

Bruno Bicek à partir de cet instant fatidique. Il finira, et le roman du même coup, sur la chaise électrique.

L'influence de la sociologie universitaire chicogoane se laisse découvrir de plusieurs façons dans cette œuvre de fiction. Elle l'est, par exemple, dans la topographie physique des lieux de l'action. Ce n'est pas Chicago au grand complet, mais un quartier bien circonscrit de la cité avec ses rues, ses parcs, ses bars, ses commerces, ses églises, ses abris pour les plus démunis : « Ils étaient quarante et quelques gosses, de tous les coins du Triangle formé par les avenues Chicago, Ashland et Milwaukee [...]. Ils se réunissaient dans un hangar, sous un trottoir de Noble Street [...]»<sup>80</sup>. » On découvre ici la parfaite réplique de ce à quoi Park réfère à plusieurs endroits dans ses travaux par l'expression métaphorique de « cité dans la cité », une sorte de micromilieu social ayant ses lois propres d'organisation et de fonctionnement interne, plus des frontières bien délimitées vis-à-vis l'« extérieur », soit d'autres petits milieux semblables dans le plus vaste environnement urbain. Une expérience particulière vécue par Bruno alors qu'il est en prison met sur la piste d'un autre important concept dans l'arsenal sociologique de Chicago :

En attendant le dernier *line up* de la soirée, Bruno Bicek regardait par la fenêtre grillagée les feux mouvants des locomotives. Sur l'autre bord de la vallée où couraient les rails, entre Halsted Street et le fleuve, il aperçut les lumières d'un village aux toits bas : un village au cœur de la ville, avec, comme le sien, ses rues aux maisons basses, avec ses rumeurs qui montaient des marchés à l'ancienne et des tavernes à l'américaine, un village hanté comme le sien par la pauvreté, peuplé de visages du vieux-monde et de voix américaines, ligoté par la dentelle d'acier des voies ferrées et les cerceaux d'acier

---

80. Nelson Algren, *Le matin se fait attendre*, *op. cit.*, p. 23. « Un 'petit monde' clos sur lui-même », pour emprunter cette appellation pittoresque mais très juste à Carla Cappetti (*Writing Chicago*, *op. cit.*, p. 120) qui s'est, de son propre aveu, inspirée de James Farrell : « Les quartiers de Chicago dans lesquels j'ai grandi possédaient le caractère d'une petite ville. Ils constituaient par eux-mêmes de petits mondes. » Dans *Reflections at Fifty and Other Essays*, *op. cit.*, p. 164.



du métro aérien, un village écrasé, comme le sien, par un lourd suaire de fumée<sup>81</sup>.

Le concept en question, ici rendu de magnifique façon sur le plan littéraire, est celui de ghetto. Il a été initialement introduit au vocabulaire scientifique des sociologues de l'Université de Chicago par Wirth, en 1928, dans sa monographie consacrée au quartier juif de la ville, et que nous avons citée plus avant. Ayant côtoyé, comme déjà expliqué aussi, plusieurs de ces experts sociaux durant la décennie trente, Algren est entré en contact, par osmose intellectuelle directe, avec cette notion clé de ghetto, d'où sa transposition fictionnelle ci-devant. L'influence directe de la sociologie chicogoane est clairement visible encore dans l'omniprésence du gang ainsi que du bordel dans toutes les péripéties scandant la fiction. Le gang sert d'instrument principal de socialisation pour Bruno, d'abord pour commettre de petits larcins puis, le temps passant, pour perpétrer des méfaits beaucoup plus sérieux. Il constitue, nous l'avons vérifié, son point d'entrée dans la culture de la déviance sociale, ce qui fait écho à une large partie du contenu développé dans *The Gang* du sociologue Frederic Thrasher.

Quant au bordel, c'est le lieu principal où Algren a ancré les faits et gestes de son deuxième protagoniste en importance, Steffi Rostenkowski, une américano-polonaise comme Bruno Bicek. La description qu'Algren offre du bordel, les propos qu'il place dans la bouche de Steffi comme des autres figurantes de l'endroit recourent tout à fait ce que Thomas a développé, études de cas et interviews individuels à l'appui, dans son ouvrage *The Unadjusted Girl* publié en 1923. Les prostituées du bordel dans le roman sont, en effet, des femmes provenant soit d'Europe, soit de l'Amérique rurale, et elles sont toutes décrites comme des personnes mal adaptées sinon sévèrement perdues dans leur nouvel environnement urbain. C'est exactement ce dont Thomas traite dans son étude savante et qu'il explique à l'aide du concept de « conflit culturel » entre des valeurs reçues et assimilées dans des mondes culturels

---

81. *Ibid.*, p. 163.

différents, souvent plus anciens, et d'autres valeurs typiques, à son sens, de la modernité urbaine en Amérique.

On peut relever des traces supplémentaires d'une influence sociologique chicogoane vraisemblable, voire probable, plutôt que directe comme ci-devant. Par exemple, sous la direction méthodologique des sociologues de l'Université de Chicago lorsqu'il a travaillé pour le Federal Work Project, Algren a studieusement appris comment effectuer des histoires de vie très détaillées en utilisant la technique de l'entrevue individuelle. Or, voici que l'on trouve dans *Never Come Morning* plusieurs monologues s'apparentant à autant d'histoires de vie soigneusement élaborées, entre autres chez le personnage Maman Tomek, la grande patronne du bordel où vit Steffi ; écoutons-la par l'intermédiaire de son créateur :

Je suis entrée à la grande boîte, au coin de la 22<sup>e</sup> Rue et de Wabash Avenue. Les Quatre Truands, qu'elle s'appelait à l'époque. Et en moins de deux, je me suis trouvée devoir de l'argent aux gars de la boîte. J'arrivais pas à comprendre pourquoi. Ils te font tout payer quatre ou cinq fois ce que ça vaut. Tu payes pour des serviettes que tu t'en es jamais servi, tu payes pour de la musique qui te ressort par les narines, pour du savon, pour du permanganate, pour un micheton qui est resté trop longtemps, pour un salaud qui s'est fait entôler et qui gueule que c'est toi. [...] J'ai compris qu'il fallait que je fasse gaffe. [...] Tu comprends, dans mon boulot. Il faut se méfier. Et plus tu deviens vieux, plus faut te méfier. Faut jamais te laisser aller, et plus les gens sont vaches avec toi, plus il faut que tu sois vache. Plus ils mentent, plus faut que tu mentes et ils mentent tout le temps<sup>82</sup>.

Une dernière illustration pour appuyer notre propos : la cité de Chicago, par son omniprésence, revêt la figure d'un véritable protagoniste en soi dans le récit. Ses bruits sont audibles partout. Ainsi, devant séjourner en prison, Bruno Bicek entend sans arrêt les innombrables pulsations de la ville se déployant au-dessus de sa tête. Dans son bordel, Steffi vit la même sorte d'expérience, dissimulée derrière les rideaux baissés de sa chambre. Pour ce qui

---

82. *Ibid.*, p. 213-214.

est des couleurs venant s'ajouter aux sons dans l'environnement urbain particulier de Chicago, plusieurs passages les font parfaitement bien capter, par exemple celui-ci où Bruno se retrouve un soir avec Steffi au sommet d'une montagne russe, en position d'embrasser d'un seul coup d'œil la cité entière :

Elle enfouit sa tête au creux de l'épaule de Bruno, n'osant pas regarder le parc au-dessous d'elle. Lui se força à regarder : des milliers de gens tout petits et des centaines de petites baraques brillantes, et sur tout ça, les usines et les gares tissaient leur linceul de fumée. Il aperçut à cet instant la ville tout entière dans la pâle lueur de ce dernier soir d'été : les rues houleuses qui conduisaient aux plages désertes, les enseignes des hôtels de nuit et des meublés, le glissement des trolleys et les ponts tournants : la cité du travail, prisonnière sous un ciel de suie<sup>83</sup>.

Cette description évoque le paysage d'un ensemble urbain fait de multiples parties interconnectées, plus spécifiquement d'une mosaïque de petits mondes, une métaphore chère à Park et venue sous sa plume dès ses tout premiers travaux en sociologie urbaine<sup>84</sup>. Nous ne parlons pas ici d'une transposition directe de la pensée de Park à celle d'Algren, car nous ne pouvons en apporter la preuve formelle. Nous soulignons essentiellement une convergence étroite entre les deux auteurs, Algren ayant probablement lu, entendu et donc intériorisé ce concept parkien de cité-mosaïque lors de ses années de travail sur le terrain pour le compte du FWP à sa branche de Chicago.

Ce que réalise Nelson Algren le romancier dans *Never Come Morning*, avec ces multiples ressources sociologiques frappées du sceau de l'Université de Chicago, relève de l'art littéraire pur, et non pas de la science. Le romancier, mais aussi poète, s'empare de ce matériau, le façonne en lui imprimant des accents tantôt réalistes, tantôt expressionnistes et carrément surréalistes. De ce travail

---

83. *Ibid.*, p. 84.

84. « Les processus de ségrégation établissent des distances morales qui transforment la ville en une mosaïque de petits mondes se touchant mais ne se pénétrant pas. » Dans : *The City, op. cit.*, p. 40-41.

émerge un objet unique, un produit de beauté : telle est la magie de son art de raconter à la fois inspiré et exceptionnellement maîtrisé. Cette maestria se poursuit, comme nous allons le vérifier à l'instant, dans le roman intitulé *The Man with the Golden Arm* (1949). Soulignons que nous avons maintenant pénétré dans la période post-Seconde Guerre mondiale, à une année près du début de la seconde moitié du siècle. Or, Algren ne pratique plus à cette date une écriture fictionnelle prioritairement sociologique sans avoir pour autant évacué complètement le genre en question. Son écriture se concentre désormais sur les états de conscience plutôt que la recreation minutieuse des contraintes environnementales sur les destins individuels. Aussi allons-nous, de l'œuvre de 1949, nous limiter à n'en broser que les seuls traits de base.

Le roman *The Man with the Golden Arm* porte sur une faune humaine pathétique, celle des drogués chroniques – les « camés » et leur réseau immédiat – dont l'existence, creuse et monotone, défile jour après jour, nuit après nuit, dans un périmètre restreint et bien délimité de la ville de Chicago. À quelques rues près, ce périmètre physique et social est le même que celui qui occupe le centre de *Never Come Morning*. L'action se passe dans les trois à quatre dernières années de la décennie 1940. Les protagonistes principaux ne sont pas très nombreux : une dizaine environ. S'y détache une figure centrale, celle de Frankie Majcinek, dit Frankie Machine, dit aussi la Distribe. Polonais d'origine, ancien combattant de la Seconde Guerre mondiale, il est un as au poker – d'où son double surnom de Machine et de Distribe, les deux termes référant à la même chose, sa capacité de distribuer les cartes à jouer à une vitesse phénoménale :

L'armée ne s'était jamais rendu compte [...] de la machine qu'il devenait avec un paquet de cartes.

(Il y en a qui croyaient encore qu'on l'appelait Machine parce que son vrai nom était Majcinek. Mais les vrais affranchis, les nocturnes l'appelaient Machine Automatique depuis des années [...]. À la

table de donne, aux urnes ou sur un registre de police, il était maintenant Frankie Machine)<sup>85</sup>.

L'« homme au bras d'or », c'est lui. En outre, il est un excellent joueur de batterie et, autre facette encore de sa personne, mais infiniment moins reluisante, il est un solide accro à la morphine. Le lieu physique où Frankie se tient le plus souvent entre ses séjours fréquents en prison pour divers méfaits, c'est Division Street, une artère traversant d'Est en Ouest la partie nord de Chicago en même temps que plusieurs quartiers ethniques différents. L'homme est né quelque part le long de cette rue mythique. Pourquoi mythique ? Parce qu'elle constitue le petit Chicago de tous les laissés-pour-compte de la zone nord de la métropole (le Near North Side), leur territoire non pas exclusif mais distinctif, d'où son caractère emblématique<sup>86</sup>. Gravitent autour de Frankie plusieurs spécimens de paumés : le Piaf dit le Voyou ; Louie Fomorowski dit le Rupin, fournisseur principal de drogue (la came) de Frankie ; Ducochon, l'aveugle ; Sophie, l'épouse légitime de Frankie, clouée à un fauteuil roulant à la suite d'un accident d'automobile dont celui-ci fut involontairement responsable ; Violette et Vieux Mari, son époux, des voisins de palier dans la maison où demeure Frankie ; Antek Witwicki, propriétaire du Cognedur, une taverne servant de lieu de rencontre quotidien, devant une bière ou un whisky, de tout ce beau monde ; Zero Schwiefka, propriétaire du club Safari, une salle de jeu et de billard où Frankie exerce le plus souvent ses talents de brasseur de cartes ; Mollie Novotny, une prostituée et la maîtresse occasionnelle de Frankie, et nous en passons. Ces hommes et ces femmes ont tous et toutes, à un moment ou l'autre de leur misérable vie, commis des méfaits qui les ont fait séjourner plus ou moins

---

85. Nelson Algren, *L'homme au bras d'or*, Paris, Gallimard, 1956 (orig. angl. : 1949), traduction française par Boris Vian, p. 26.

86. On consultera, pour mieux saisir la dimension mythique de Division Street, l'ouvrage suivant : Studs Terkel, *Division Street. Genèse d'une histoire orale des États-Unis*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011 (orig. angl. : 1967). Studs Terkel (1912-2008) est un auteur très connu aux États-Unis pour avoir beaucoup pratiqué l'histoire orale. Longtemps résident de Chicago, bon ami de Nelson Algren, il a préfacé la première édition de son ouvrage *Chicago: City on the Make*, dont nous dirons un mot plus loin.

longtemps à la prison du quartier sur Saloon Street. Pour cette raison, ils dépendent sans exception d'un personnage qui les connaît à fond – vices, rapines et rancunes personnelles incluses –, le capitaine Bednar, dit Casier-Chef, à la tête du commissariat de police de Division Street.

En continuité avec sa manière de faire dans *Never Come Morning*, Algren décrit avec force détails comment l'environnement minable de Division Street et ses espaces avoisinants dans la portion traversant le quartier ethnique polonais, imprime sa marque sur la personnalité des protagonistes. Un exemple : « Tout était rance pour ces déshérités. Leur vie même avait une odeur de prison : ils la traînaient derrière eux dans les rues de Skid Row et la ville elle-même devenait une prison à ciel ouvert, avec des murs pour tous, des rires pour personne. Nés sur place, à Skid Row, ils cessaient de se croire nés en Amérique. Ils avaient émergé du mauvais côté des pancartes<sup>87</sup>. » Le plus gros toutefois de *The Man With the Golden Arm* provient de l'habileté, de la part de son créateur, à faire minutieusement découvrir, sinon sentir, le petit monde de Division Street à travers le regard des protagonistes qui y résident et y vivent. Frankie Machine, nulle surprise, arrive en tête puisqu'il est le héros principal de la fiction. Un exemple : « Se méfier de toutes les réponses franches. Dans toutes les ruelles de sa ville, il [Frankie] avait appris qu'une réponse franche peut faire boucler un bonhomme tandis que le gars qui a le mensonge le plus prompt reste dans la rue<sup>88</sup>. » Le scénario central de l'œuvre amène le lecteur à être témoin de la lente mais inexorable descente aux enfers pour l'homme au bras d'or. Il apparaît en relatif contrôle de son existence aussi longtemps qu'il peut détrousser à sa guise les accros du poker venant le défier au Safari (« plumer les caves », p. 368) et ainsi se payer la morphine dont il ne peut se passer. Jusqu'au jour où il commet la funeste erreur, avec son ami le Piaf, d'assassiner son fournisseur Louie le Rupin pour une question n'ayant rien à voir

87. Nelson Algren, *L'homme au bras d'or*, op. cit., p. 36.

88. *Ibid.*, p. 231.

avec la morphine. Il tue, en effet, Louie parce celui-ci connaît sa liaison avec Molly et menace de la révéler à sa femme Sophie :

Frankie serra ses doigts pour les empêcher de trembler. Si le tremblement ne s'arrêtait, il allait pleurer devant le voyou et une flamme de honte froide, à l'idée d'avoir baigné dans une sueur froide et secrète, mendigotant la morphine, alourdit les doigts d'un orgueil à eux. Il s'éleva sur la pointe des pieds et redescendit de tout son poids sur cette nuque blanche sans défense.

La gorge émit un unique gargouillis surpris.

Puis le col s'abattit en avant comme celui d'une poule où la hache est restée plantée à moitié<sup>89</sup>.

La vie bascule pour le héros à partir de ce moment. Lâchement trahi par le Piaf auprès de Casier-Chef, désormais traqué dans les moindres coins du quartier polonais par les forces policières, il prend une foule de risques – exactement comme lorsqu'il abat ses cartes au jeu de poker – en espérant chaque fois s'en tirer :

Il avait gagné la largeur de la maison, rien de plus. Il serait éloigné d'autant des flics en parvenant à la ruelle, et leurs yeux mettraient une seconde de moins à le repérer lorsqu'il serait en vue s'il sortait à l'endroit où serait normalement sorti un occupant de la maison voisine. Il rabattit sa casquette et fourra ses mains dans ses poches pour se donner cette fraction de seconde qui leur serait nécessaire pour s'assurer que c'était bien leur homme<sup>90</sup>.

Mais il finit tôt ou tard par être piégé. Quand il s'en rend clairement compte, réfugié dans une minuscule pièce d'une maison de chambres sur Division Street, les pieds en sang et désespérément en manque de drogue, il joue sa toute dernière carte. Il se pend :

Un étage plus bas, un train de Madison chargea dans un miaulement aérodynamique enragé qui le laissa réconforté d'un frisson bizarre. Avant qu'ait disparu le cri du tramway, il avait la corde double à la main, et ses doigts la façonnaient aussi sûrement que lorsqu'ils

---

89. *Ibid.*, p. 240.

90. *Ibid.*, p. 508-509.

faisaient des papillons de journal pour Solly Saltskin [nom complet de le Piaf] avec le «Turf de la veille». [...]

C'est tout dans le poignet et j'ai le coup, se dit-il dans un dernier sursaut de froide assurance; [...]. Rêve que t'es en train de danser, Zosh [surnom de Sophie, sa femme], et les mots, comme des feuilles, furent balayés par un vent glacé qui montait de l'autre côté du mur. Et moururent en un gémissement étranglé<sup>91</sup>.

### Stratégies narratives

Ainsi que nous l'avons fait plus haut avec Farrell et Wright, nous allons maintenant examiner les stratégies de composition d'Algren, dans la double filière naturaliste et réaliste. Son style, de façon générale, est direct et cru afin de susciter une réaction immédiate chez le lecteur. Conformément au modèle naturaliste classique, l'écrivain s'emploie à broser des portraits typiques de ses principaux protagonistes, mais toujours en faisant ressortir le lien étroit, organique, à leur environnement immédiat de vie. Par exemple, ce portrait de l'amie de cœur de Bruno Bicek :

Steffi Rostenskowski avait dix-sept ans ; comme beaucoup de femmes très pauvres, elle feignait la faiblesse pour camoufler son indolence. Son père était mort quand elle était enfant et sa famille était tombée dans la misère ; elle s'était vue infliger des tâches si nombreuses qu'elle avait appris de bonne heure à les esquiver. Très tôt, elle avait découvert les moyens d'échapper aux travaux les plus pénibles. [...]

Elle adorait courir les magasins. Bien qu'elle ne sût ni faire la cuisine, ni balayer, ni laver la vaisselle, elle pouvait passer une demi-journée à marchander chez l'épicier ou à acheter d'inutiles babioles au prisunic. Elle avait de longs yeux, bruns et indolents, où se concentrait toute la vie de son corps gracile<sup>92</sup>.

91. *Ibid.*, p. 523. Ce que Frankie ne connaîtra jamais, c'est le fait que Sophie terminera plus tard sa misérable vie dans un asile d'aliénés.

92. Nelson Algren, *Le matin se fait attendre*, *op. cit.*, p. 44-45.



Voici – second exemple – ce portrait de Bruno venant d’aboutir à la prison locale et s’adressant, depuis sa cellule, aux autres individus incarcérés :

– Appelez-moi « Gaucher », les gars, proposait-il. Je suis sûr que vous avez entendu parler de ce que j’ai fait du côté de la Centrale. Le Triangle, c’est mon pays. Un copain à moi a lâché des pruneaux sur un péquenot à qui on faisait les poches, et le Borgne est encore à chercher qui c’est. En tout cas c’est pas Biceps-le-Régulier qui lui dira : c’est comme ça qu’on m’appelle du côté de la Centrale, parce que je me suis jamais mis à table, et que je m’y mettrai jamais. La taule tombera en pourriture avant que je mange le morceau. On m’appelle Biceps aussi dans mon quartier : vous autres, vous pouvez m’appeler comme ça, ou l’Homme de Fer, ou le Gaucher tout simplement. J’ai des chiées de noms<sup>93</sup>.

L’éventail thématique d’Algren est le même, comme déjà mentionné, que celui de Farrell ainsi que de Wright : la pauvreté matérielle, l’exploitation, la corruption, la déviance sous de multiples formes, etc. Les thèmes conventionnels, en somme, des écrivains qui ont été formés dans le moule du naturalisme et du réalisme social. Un seul exemple suffira pour l’attester ; il illustre la corruption régnant en maître dans le monde trouble de la boîte où Bruno rêve de se faire un nom :

La voiture était arrêtée au bord du trottoir. Au volant, il y avait un type avec une face en forme de cœur et des cheveux soigneusement partagés par le milieu. C’était Index Idzikowski, qui tirait son nom de son aptitude bien connue à jeter le mauvais sort sur n’importe qui, des boxeurs jusqu’aux chevaux de course : il n’avait qu’à pointer l’index et le pouce de la main gauche, à angle droit, sur la victime, ou sur son effigie<sup>94</sup>.

L’imagerie de l’écriture maintenant. Images et portraits abondent dans le roman *Never Come Morning*. L’atmosphère est lugubre de bout en bout, dépression économique aidant, et les

93. *Ibid.*, p. 114.

94. *Ibid.*, p. 32-33. On aura compris que c’est le caïd du coin, décidant d’avance l’issue des combats à l’échelle très locale où évolue Bruno le débutant.

protagonistes se débattent dans toutes sortes de situations de lutte primaire pour la survie au cœur du ghetto polonais du Near North Side. Algren joue avec les éléments de ce paysage urbain, s'en servant à la fois comme un décor objectif et comme un témoin totalement indifférent aux heurs et malheurs de ses figurants. Bruno vient d'être jeté en prison à la suite de son vol. La cité l'accompagne dans sa cellule, omniprésente et indifférente, ainsi évoquée à travers sons et images :

Il y avait un battement sourd, régulier, familier, sous le parquet du sous-sol. Toute la nuit, comme un ivrogne, la ville se parlait d'une voix enrouée : « Ça ne faisait pas ce bruit pendant la journée », pensait-il, et il appliqua son oreille contre le parquet. Alors, il comprit : la Centrale électrique [...]. Le soir, il guettait de nouveau le halètement de la Centrale. Mais il ne pouvait plus l'entendre à travers les murs matelassés [empilés dans sa cellule pour mieux le tabasser au besoin]. Il entendait au-dessus de sa tête le carillon des cloches de St-John Cantius, sous ses pieds, le cliquetis du trolley de Chicago Avenue ; de la cour montait le glouglou paisible de l'essence versée dans les voitures de police<sup>95</sup>.

À d'autres endroits dans le récit, la ville affiche des couleurs et des reliefs qui rendent parfaitement compte de l'état d'esprit des protagonistes la contemplant. Confinée au bordel où elle exerce le « métier » de prostituée, Steffi regarde le paysage environnant à travers la fenêtre de sa chambre, voilée en permanence par un rideau. Son œil perçoit « des salles de classe vides, des églises abandonnées, des chaises empilées sur des tables dans une salle de bar sans lumière, des fenêtres condamnées, des pancartes *À louer* dans les rues désertes, des trottoirs envahis d'herbe et des maisons aux fenêtres crevées<sup>96</sup> ». Morne est le paysage s'inscrivant dans sa rétine, car morne est son existence quotidienne de recluse dans un endroit sinistre à souhait. De tous les protagonistes du roman, Bruno est celui qui s'adonne le plus aux rêves éveillés. Produit des taudis (un

95. *Ibid.*, p. 118 et 123. Comme l'écrit Cappetti à propos du monde imaginaire d'Algren, « la cité [y] est toujours présente, intrusive, impossible à oublier ou à arrêter. » Dans *Writing Chicago, op. cit.*, p. 173.

96. *Ibid.*, p. 223. L'italique fait partie intégrante du texte.

*slum boy*), il s'est taillé une réputation locale de boxeur amateur redoutable et son grand rêve américain personnel consiste à se projeter comme une grande vedette de sport adulée de tous. Algren fait appel, dans l'extrait qui suit, à l'un des symboles par excellence de l'espoir perpétuel en Amérique, le train, afin de brosser un superbe portrait de Bruno plongé dans son rêve éveillé :

L'unique rame de métro qui desservait Humboldt Park s'arrêta au-dessus de Bruno, puis repartit vers l'ouest, cahin-caha, en ferrail-lant ; le bruit de ferrailles devint un crescendo d'applaudissements. Il porta un direct du droit et lança son gauche. C'était ça le coup qu'ils acclamaient. Un droit au cœur suivi d'une gauche au menton. Il esquiva, plongea, se couvrit, sautilla et se redressa ; les applaudissements s'éloignèrent et faiblirent, puis ce fut fini. Il enfonça les mains dans ses poches et se remit en marche<sup>97</sup>.

Comme on vient de le constater, Algren n'est pas du tout un écrivain en reste par rapport à ses pairs Farrell et Wright, quant à la capacité de produire une description littéraire originale et vivante de Chicago et, à travers elle, de l'Amérique cosmopolite au cours des turbulentes années trente et quarante.

## REMARQUES CRITIQUES

Le moment est arrivé de prendre du recul sur les trois mondes littéraires que nous venons de reconstituer et de mettre en relief un certain nombre de points fondamentaux à propos des trois romanciers sociologiques, envisagés ensemble pour les fins de l'exercice.

### Une littérature de victime

Revenons sur la posture littéraire de base, c'est-à-dire le paradigme esthétique auquel adhèrent sans ambiguïté aucune Farrell, Wright et Algren. Un des postulats premiers de l'esthétique natu-

---

97. *Ibid.*, p. 55.

raliste et réaliste tient, c'est bien connu, dans le déterminisme : « Les écrivains naturalistes étaient tous des déterministes en ce qu'ils croyaient à l'omnipotence des forces abstraites<sup>98</sup>. » Expriment le caractère inexorable des lois dites naturelles, à commencer par la grande loi darwinienne de concurrence de tous et de chacun dans un environnement social comme celui de la grande cité métropolitaine<sup>99</sup>, le déterminisme opère de manière telle qu'il distingue en soi un certain nombre d'individus, les « plus aptes » et, inversement, en désigne d'autres – les « défavorisés ». Le rapport est toutefois postulé comme foncièrement inégal : une poignée de gagnants contre une masse énorme de perdants. À l'opposé jusqu'à un certain point des fictions de la génération antérieure ou pionnière, souvent consacrées – on s'en souviendra avec, entre autres, Dreiser – à de grands capitalistes et industriels triomphalistes des débuts du 20<sup>e</sup> siècle, celles que signent Farrell, Algren et Wright ne portent pas du tout sur de tels caractères. Elles sont orchestrées autour des exclus du jeu inflexible de la concurrence sociale, et non des gagnants. Les trois écrivains vont et viennent dans les détails de la psychologie behavioriste propre à des êtres malmenés par l'existence, écrasés par la pression de l'environnement immédiat dont ils sont les infortunés captifs. Des êtres désaxés, n'ayant aucune véritable prise sur leur destin, ne disposant d'aucun libre arbitre

---

98. Malcolm Cowley, “'Not Men': A Natural History of American Naturalism”, *op. cit.*, p. 225-226.

99. Elle a pour conséquence logique de soumettre les protagonistes à une domination constante par leurs instincts les plus primaires, comme dans ce bel exemple d'un rêve éveillé vécu par Studs Lonigan, dans la trilogie du même titre :

« Il tourna l'allée située entre Indiana Avenue et Prairie Avenue. Il allait devenir un soldat au service de son pays. [...] Il passa au pas de marche, comme s'il était un soldat américain s'appêtant à partir pour la guerre. Il s'imagina en train de monter à l'assaut avec l'armée de son pays, ne s'arrêtant que lorsque Berlin aurait capitulé. Il se vit en soldat Lonigan qui venait de capturer le Kaiser. Il se vit tenant une arme de braquage, en train d'obliger le Kaiser Bill à se blottir dans un coin et à hurler Kamerad, comme un lâche putois.

« Prends ça, espèce de violeur d'enfant de chienne ! » dit-il, en s'élançant sur le Kaiser.

« Et ça ! » enchaîna-t-il, fouettant l'air avec un bon vieil uppercut américain lâché du bras droit.

Dans James Farrell, « Young Lonigan », *Studs Lonigan: A Trilogy, op. cit.*, p. 7.

alors qu'ils croient en avoir. Des personnalités primaires, brutes, s'investissant le plus souvent dans des projets ne comportant aucune envergure ni continuité, sinon de les gratifier d'une petite satisfaction passagère dans un quotidien globalement sombre et sans issue. Bref, des victimes de la vie.

Rien de mieux que quelques extraits pour le mettre en relief. Dans la trilogie de Farrell, Studs Lonigan est imaginé comme un protagoniste certes intelligent, mais spirituellement pauvre, ce qui va le perdre à la limite. Jeune adolescent, sa vie semble démarrer sous le signe du contrôle sur son environnement ; le voici, rempli de fierté, après avoir vaincu à la boxe son plus redoutable rival dans le gang d'Irlandais du quartier où il demeure :

Studs se dit qu'il avait attendu bien longtemps avant que de telles choses puissent lui arriver ; elles se produisaient maintenant, et la vie allait être beaucoup plus... agréable, et tout se passerait à sa satisfaction ; et il deviendrait un gars important, et tous les paumés s'arrêteraient pour le regarder et se vanteraient auprès des autres paumés de le connaître ; et il serait... disons, sous les feux de la rampe<sup>100</sup>.

Or, quelques années plus tard à peine, le gagnant qu'il pense être deviendra un perdant sur toute la ligne, un être marqué par une fatalité inéluctable, contraint de suivre une espèce de scénario existentiel d'échec qui semble avoir été écrit d'avance :

*Jésus Christ.*

Il devait faire quelque chose, dire quelque chose. Et tout ce qu'il pouvait faire, c'était de jurer, de broyer du noir et de regarder à travers la fenêtre la pluie ainsi qu'une fille qui passait. Il réalisa jusqu'à quel point dans sa vie il n'avait vécu que sur des désirs ; les jours s'étaient écoulés et les désirs ne s'étaient pas concrétisés. [...]

Il se dit qu'il était un clown d'un bout à l'autre. Chaque fois qu'un ballon-sacrifice avait été cogné dans sa direction avec les buts remplis,

---

100. *Ibid.*, p. 87.

il l'avait loupé. Espoir pour une chose, puis une autre, et quand la chance se présenta à lui – fausse balle<sup>101</sup>.

Dans *Never Come Morning* d'Algren, la protagoniste Steffi Rostenkowski réside à longueur de semaine au bordel, son lieu de « travail ». Sa conscience des gens et des choses est devenue peu à peu à la mesure exacte de ce monde social artificiel et rétréci, une conscience de victime très précisément :

Le jour, Steffi dormait dans la chambre au-dessus du bar, la nuit elle se tenait dans le salon aux rideaux tirés. Le monde extérieur n'existait plus. Le monde était un bordel aux rideaux tirés.

Dehors les rues étaient si noires, dedans les lumières si brillantes que jamais, ni la nuit, ni le jour, elle ne se rappelait les rues. [...] Le monde était une rue où on ne descendait jamais ; c'était un mur, une chambre scellée ; une chambre pareille à celle du coiffeur ; à une cellule d'asile de fous. La ville était une chambre scellée ; la ville était un asile de fous. Le monde était un asile de fous peuplé de gens distingués<sup>102</sup>.

Quant à Bruno Bicek, son fatalisme primaire ressort à l'évidence dans cette scène où le policier Tenczara vient lui mettre les menottes pour avoir froidement assassiné le Grec :

– Je les veux, décida-t-il. Et il tendit ses mains jointes.

Tenczara hésita. Bruno le défia.

– Vas-y. Passe-les-moi puisqu'on en a envie tous les deux, puisque c'est ça qu'on a toujours voulu tous les deux. On sortira par l'allée centrale.

Lorsqu'il sentit le bras de l'Index sur son épaule, il dit doucement, en fixant les trous d'aération pratiqués dans ses chaussures de tennis :

– J'ai toujours su que je passerais pas vingt ans.

Et le gong retentit<sup>103</sup>.

---

101. James Farrell, « Judgment Day », *Studs Lonigan: A Trilogy*, *op. cit.*, p. 243-244. L'italique fait partie de la citation.

102. Nelson Algren, *Le matin se fait attendre*, *op. cit.*, p. 245-246.

103. *Ibid.*, p. 313.

Dans *Native Son* de Wright, le destin de victime impuissante est inscrit de manière transparente dans cette réflexion que Bigger se fait à lui-même, couché sur sa paille de prison, en attente de son procès pour son double meurtre :

Cela lui serait égal de mourir, à présent, s'il pouvait seulement découvrir ce que tout cela signifiait, ce qu'il était par rapport aux autres hommes et à la terre sur laquelle il vivait ? Y avait-il une lutte commune à tout ce qu'il n'avait pas su voir ? Et si c'était le cas, n'était-ce pas de la faute des blancs ? C'était possible. Mais cela ne l'intéressait plus de les haïr, maintenant. Il lui fallait mourir. [...]

Il sentait qu'à présent, il avait envie de vivre – non pour échapper au châtement de ses crimes – mais pour savoir, pour voir si c'était vrai, et pour les sentir plus profondément ; et s'il lui fallait mourir, pour mourir en ayant compris. Il sentait qu'il perdait tout s'il lui fallait mourir sans ressentir ces émotions dans leur plénitude totale, sans avoir une certitude. Mais maintenant, il n'y avait plus moyen. Il était trop tard<sup>104</sup>.

### **Le déterminisme environnemental, ressort central du roman sociologique**

Nos analyses ont montré que les circonstances ayant entraîné un contact direct avec la sociologie de l'Université de Chicago ont été tantôt similaires, tantôt différentes, chez l'un et l'autre de nos trois romanciers. Au-delà toutefois de ce fait, les trois ont tiré profit des mêmes grands éléments de cette science dans la mesure où ils ont répondu à leur besoin du moment de mieux connaître, en soi et pour soi, le quartier ethnique comme milieu social spécifique à l'échelle urbaine locale, en d'autres mots un environnement urbain local, une microstructure sociale constitutive – avec d'autres formations analogues – de la plus vaste cité de Chicago.

Ces éléments de science sociologique se ramènent fondamentalement à deux grandes catégories. Tout d'abord, à un certain nombre de procédés méthodologiques d'enquête sur le terrain du

---

104. *Ibid.*, p. 450.

type de l'observation directe et de l'entrevue soit libre, soit dirigée, auprès d'acteurs clés. Deux de nos trois écrivains ont d'autant mieux adopté ces méthodes qualitatives d'enquête et de collecte de faits significatifs qu'ils s'étaient déjà « fait la main » en pratiquant le journalisme (Wright), ou bien les ont apprises « sur le tas » dans le feu de l'activité journalistique (Algren). La seconde catégorie concerne la théorie urbaine proprement dite, forgée au département de sociologie de l'Université de Chicago afin de rendre rigoureusement compte des caractéristiques et des mécanismes propres à cette formation sociale particulière qu'est le quartier de vie ethnique à Chicago, voire de cette immense ville tout court. Il s'agit, bien sûr, des concepts de communauté spatiale, de communauté ethnique, de ghetto, d'organisation par zones concentriques des quartiers d'habitation, de petits mondes clos, de processus d'interaction entre ethnies ou communautés distinctes : ces concepts se retrouvent, bien définis et différenciés, au noyau du corpus sociologique chicagoin à la fin des années 1920. Mais ce sont surtout les recherches visant à établir une relation vérifiable de cause à effet entre un environnement social donné et divers types empiriques de personnalité déviante, délinquante ou désorganisée qui suscitent au tout premier chef l'intérêt de Farrell, Algren et Wright. Ces études qui portent les titres suivants : *The Unadjusted Girl* (1923) de Thomas, *The Hobo: The Sociology of the Homeless Man* (1923) de Anderson, *The Gang* (1927) de Frederic Thrasher, *The Ghetto* (1928) de Wirth, *Suicide* (1928) de Ruth Shonle Cavan, *The Gold Coast and the Slum* (1929) de Harvey Zorbaugh, *The Jack-Roller* (1930) de Clifford Shaw, *The Taxi Dance Hall* (1932) de Paul Cressey, et *Vice in Chicago* (1933) de Walter Reckless.

Pourquoi au juste l'attrait chez les trois romanciers pour ces ouvrages sociologiques spécialisés, outre la sociologie générale cultivée à Chicago ? Du plus lointain de la veine littéraire naturaliste et réaliste, deux prémisses balisent le parcours de ses plus illustres représentants étatsuniens. La première veut que le déterminisme social, analogue à celui qui régit le monde physique et biologique, s'exprime au moyen de forces agissant essentiellement dans un environnement de plus en plus urbanisé et industrialisé. En d'autres



termes, le déterminisme social est fondamentalement un déterminisme environnemental. La seconde prémisse veut que ce déterminisme-ci soit foncièrement darwinien : tandis que certains individus émergent gagnants du processus de concurrence sélective pour la vie, d'autres individus se retrouvent inévitablement perdants et, pour eux, ce résultat est trop souvent l'équivalent d'une exclusion brutale de la société avec toutes les conséquences désastreuses que l'on peut imaginer. Autrement dit, le rejet social, la marginalisation, la dépersonnalisation attendent une bonne fraction des perdants du jeu de la concurrence : pour parvenir à s'adapter un tant soit peu à leur situation, ils n'ont pas d'autre choix que de verser dans la déviance ou encore de s'adonner à la violence, selon diverses formes.

Les romanciers sociaux Farrell, Algren et Wright, fidèles à l'orthodoxie naturaliste et réaliste, adhèrent à ces deux prémisses comme à des vérités premières et indiscutables sur le monde<sup>105</sup>. Partant, ce qu'ils espèrent trouver en se mettant à l'école de la sociologie urbaine enseignée et pratiquée à l'Université de Chicago, c'est une description rigoureuse des modalités selon lesquelles le déterminisme à l'œuvre dans l'environnement urbain physiquement restreint des ghettos ethniques exerce sa pression sur les individus les plus fragiles, les plus faibles – les perdants, selon le schéma darwinien – jusqu'au point de les briser intérieurement, les vider de leur humanité et les transformer en autant d'épaves humaines – bref, en faire des victimes. Or, c'est très exactement cette expertise scientifique rigoureuse qu'ils croient découvrir dans les études et monographies sociologiques énumérées ci-devant.

---

105. Une courte réflexion de Richard Wright, à propos de son roman *Native Son*, révèle bien la tournure d'esprit expérimentale que suppose l'adhésion au déterminisme et à son application rigoureuse en littérature : « À l'exemple du scientifique dans un laboratoire, pourquoi n'utiliserais-je pas mon imagination, n'inventerais-je pas des situations dans un tube expérimental et ne placerais-je pas Bigger dedans [...] ? ». Richard Wright, « Introduction : How 'Bigger' Was Born », dans *Native Son*, New York, Harper and Row, 1966 (éd. orig. : 1940), p. vii-xxiv. Citation : p. xxi. La même attitude ou disposition s'observe aussi chez James Farrell et Nelson Algren, vu leurs convictions profondes dans le déterminisme et le naturalisme.

À partir de là, tout devient une affaire d'imagination littéraire pure. Comme il a été mis en évidence plus haut dans nos trois portraits, la fusion sociologique agit chez chaque écrivain en ce sens que la relation de cause à effet entre l'environnement urbain délétère (la variable indépendante) et les individus dépersonnalisés, désorientés (les variables dépendantes), un phénomène analysé dans toutes les études spécialisées ci-dessus, devient une composante interne « normale » – allant de soi – de toutes les fictions dont le trio accouchera entre 1930 et le milieu de la décennie quarante environ. La relation de causalité est spontanément intégrée à ces dernières et sans argumentation critique, car non nécessaire, étant donné que la preuve scientifique, objective, s'avère parfaitement claire et convaincante – au jugement du trio, à tout le moins – à même le corpus sociologique de Chicago. L'enjeu littéraire consistera pour eux, dès lors, à *dramatiser* cette matière dans des histoires tragiques astucieusement construites, des scénarios de défaite et d'échec individuel bien ficelés, un enjeu qu'ils arrivent sans peine à relever puisque le talent naturel, sans compter le travail acharné, est indiscutablement au rendez-vous chez les trois.

Voilà qui constitue une première dimension majeure de l'originalité propre au roman sociologique étatsunien. Il en existe une seconde, aussi importante que la précédente. Elle est d'un autre ordre, mais prolonge logiquement le complexe d'idées, de sentiments et de passions dont chaque roman sociologique constitue à sa manière un amalgame imaginaire particulier.

### **L'utopie prolétarienne, horizon rêvé du récit fictionnel**

Il est indispensable ici de se replacer dans le contexte économique et social de la décennie 1930. Le spectaculaire krach économique de l'année d'avant, 1929, place devant un événement historique sans précédent en Amérique : la débâcle de l'empire capitaliste et financier systématiquement mis en place dès la fin de la guerre de Sécession en 1865, plus de soixante ans passés. Entre cette date fatidique de 1929 et l'année 1933, le produit national brut aura rétréci d'environ la moitié. Les banqueroutes grimpent

en flèche et le chômage croît le long d'une courbe exponentielle. À Chicago, comme dans le reste du pays, les files d'affamés en quête de nourriture (*bread lines*) se multiplient en proportion directe avec l'augmentation effarante du nombre des sans-abris. L'élection de Roosevelt, un démocrate, à la présidence du pays en 1932 ouvre la porte à l'affirmation tapageuse de nombreux groupes de revendication et selon divers modèles. L'ère de la contestation organisée et du militantisme radical vient de s'enclencher dans l'immense chaudière à pression qu'est devenue la nation américaine. L'une des formations politiques les plus actives dans cette conjoncture de bouleversement tous azimuts est le parti communiste avec sa doctrine sous-jacente du marxisme scientifique. Auprès des écrivains radicaux en particulier, toute appartenance ethnique confondue, ce parti sait déployer d'efficaces stratégies de propagande afin d'en rallier le plus grand nombre possible à ses causes.

Farrell, Wright et Algren, de pair avec d'autres écrivains sociaux reconnus à l'époque – Sidney Hook, Edmund Wilson, Sherwood Anderson, Langston Hughes, etc. – ne résisteront pas à cette démarche de séduction exercée par le parti communiste : ils sont très conscients, en effet, de vivre au cœur d'une conjoncture exceptionnellement favorable au changement en réponse à la crise sociale et économique sévissant à la grandeur de la société américaine. Farrell prendra quelque temps avant d'adhérer au marxisme<sup>106</sup>. Il y viendra vers le milieu de la décennie, non sans quelque réticence et tiraillement : l'homme a quelque difficulté avec la littérature dite prolétarienne, ce qui complique ses rapports avec la gauche littéraire de sa ville natale<sup>107</sup>. Qu'est-ce qui le tracasse, au juste, dans cette

---

106. « Alors qu'il avait marché en compagnie des communistes le 1<sup>er</sup> mai 1932, déambulant sous la pluie depuis Union Square jusqu'à Rutgers Square [à Chicago], Farrell n'était pas encore prêt à accepter le marxisme. » Dans Robert K. Landers, *An Honest Writer: The Life and Time of James T. Farrell*, *op. cit.*, p. 116. S'il a cependant participé à un tel événement partisan, c'est que, depuis la débâcle économique de 1929, il considérait la situation d'un œil nouveau dans son pays : « Farrell en était venu à penser que le socialisme était inévitable et que la Russie soviétique montrait le chemin. » Dans *Ibid.*, p. 90.

107. « Même si un révolutionnaire, Farrell n'était pas populaire au John Reed Club de Chicago [...]. Il critiquait la politique culturelle du parti, s'opposait à ses efforts

littérature ? L'appellation elle-même ou, plus spécifiquement, l'emploi des deux catégories dites bourgeoise et prolétarienne sous la plume des critiques en tout genre : « Qu'arrive-t-il avec les deux catégories de *bourgeois* et de *prolétarien* dans leur application à l'art, à la littérature et à la pensée ? Elles ont été souvent appliquées de manière confuse. Ainsi, elles ont été employées au sens descriptif d'une part, tout en étant d'autre part déplacées du statut de standards descriptifs à celui de catégories normatives *en elles-mêmes*<sup>108</sup>. » Comment ladite confusion pourrait-elle disparaître, si tant est que la chose soit possible ? En ne les employant jamais, dans le domaine littéraire à tout le moins, comme des catégories de type normatif, la grande erreur commise selon Farrell par les critiques de gauche :

C'est la position des « gauchistes » quand ils utilisent les catégories en question de cette manière [...]. Il faudrait en conséquence convenir que les deux catégories dites « bourgeoise » et « prolétarienne », lorsque appliquées à la critique littéraire, ne sont pas au fondement des jugements de valeur *en eux-mêmes* ; ce sont strictement des catégories descriptives<sup>109</sup>.

Mis à part ces distinguos auxquels Farrell semble, à tort ou à raison, opiniâtement tenir, il est de fait respecté à l'époque comme un compagnon d'armes de précieuse valeur pour la cause de la contestation radicale.

Algren et Wright représentent des cas différents. L'un et l'autre se sont affiliés tôt, comme on l'a vu, au John Reed Club de Chicago, où ils se sont d'ailleurs connus pour la toute première fois<sup>110</sup>. À

---

pour encadrer le développement de ses écrivains et entretenait une méfiance non déguisée envers la littérature prolétarienne. » Dans Bettina Drew, *Nelson Algren: A Life on the Wild Side*, *op. cit.*, p. 82.

108. James T. Farrell, « The Categories of 'Bourgeois' and 'Proletarian' », dans *A Note on Literary Criticism*, New York, Vanguard, 1936, p. 77-94. Citation : p. 77-78. Les mots en italique proviennent du texte lui-même.

109. *Ibid.*, p. 93. Les trois mots en italique proviennent du texte.

110. « Le John Reed Club de Chicago se réunissait au deuxième étage du 1427 South Michigan Avenue, un endroit que Nelson apprit à fréquenter tôt. Le club accueillait à la fois des artistes visuels et des écrivains. Le jeune écrivain noir Richard Wright, le futur créateur de *Native Son*, y était le principal supporteur du groupe des écrivains ayant la responsabilité de publier *Left Front*, un magazine révolu-

l'opposé de Farrell, ils n'ont aucune difficulté avec la notion de prolétariat de même qu'avec celle de littérature prolétarienne. En outre, ils vivront la même expérience de travailler pendant la décennie de la dépression pour le Federal Work Project (FWP) mis sur pied par le cabinet Roosevelt, une expérience dont ils retireront deux grands profits intellectuels, au minimum. Tout d'abord, ils se familiariseront dans les moindres détails avec la grande misère sévissant à Chicago par l'intermédiaire de ceux et celles qui la subissent le plus sévèrement. Voilà sans doute la grande raison, la plus profonde de toutes, qui les convaincra de fusionner étroitement leurs fictions protestataires avec la sociologie urbaine élaborée à l'Université de Chicago : celle-ci était perçue comme *la* source scientifique du moment sur les causes structurelles de l'aliénation sociale la plus dommageable dans l'Amérique des années trente, celle accablant les plus défavorisés de tous, les membres du prolétariat, la plupart habitant dans les ghettos ethniques délabrés de Chicago comme autant d'autres villes comparables à travers le pays. Ensuite, ils puiseront dans cette aliénation sociale multiforme la matière première nécessaire pour enrichir leur réflexion autour du concept marxiste de la lutte des classes sociales<sup>111</sup>. Conséquence logique de la double adhésion du trio au marxisme scientifique et

---

tionnaire consacré aux arts, à la littérature et à la politique. » Dans Bettina Drew, *Nelson Algren: A Life on the Wild Side*, *op. cit.*, p. 50.

111. Pourquoi au juste la doctrine marxiste était-elle si attirante à l'époque? Voici une réponse éclairante: « Le marxisme décrivait la nature de la crise capitaliste qui était alors en cours [...]. [II] se présentait comme une explication cohérente et unitaire de tous les phénomènes; il satisfaisait au désir des intellectuels de disposer d'un modèle à la fois complet et conséquent sur le plan logique. Le marxisme prédisait qu'une future société sans classes constituerait l'aboutissement inévitable d'un processus historique également inévitable: pour autant, il prenait figure de refuge spirituel, de rocher d'espoir au milieu des eaux mouvantes du désespoir. » Dans Walter B. Rideout, *The Radical Novel in the United States, 1900-1954*, *op. cit.*, p. 138-139. Pour une explication plus générale, applicable à toutes les sociétés humaines ayant fait place, comme aux États-Unis, au développement du système capitaliste de production: « En décrivant l'histoire de l'humanité comme l'histoire des luttes de classe, il [Marx] nous a transmis une conception de l'émancipation comme combat continu et comme projet à la fois ancré dans le passé et orienté vers un avenir à long terme. [...] Marx est aussi le seul penseur qui ait avancé une théorie claire et lucide du capitalisme en tant que système social organisé sur la base de l'opposition entre capital et travail, et donc tout à fait distinct d'une société

à la sociologie académique de Chicago, l'utopie prolétarienne – une future société américaine égalitaire et juste parce que sans barrières ni conflit de classes – se profile dans leurs romans respectifs comme l'horizon ultime, puisque tel est le grand changement prédit par l'orthodoxie marxiste et ne pouvant advenir que grâce à une révolution sociale en bonne et due forme.

Bien que rêvée ou projetée, cette utopie prolétarienne – nous l'avons souligné plus haut dans nos analyses – n'est pas achevée ou encore accomplie dans les fictions signées par Farrell, Wright et Algren. Aucune d'elles ne débouche concrètement, en effet, sur l'étape finale et décisive de la révolution. Comment l'expliquer ? Il faut, pour cela, se reporter au contexte sociopolitique de l'époque. Si la trilogie *Studs Lonigan* de Farrell a été publiée avant l'entrée en guerre des États-Unis contre l'Allemagne et le Japon, ce ne fut pas le cas pour *Native Son* de Wright et *Never Come Morning* d'Algren, ces deux romans ayant été édités et diffusés pendant les années de guerre. Or, comme l'explique encore l'historien Zaretsky, cette tranche chronologique particulière verra apparaître un mouvement d'alliance entre la gauche communiste et l'administration fédérale afin que le New Deal et son train de mesures progressistes continuent d'être mises en place malgré les événements en cours :

[...] s'ils [les communistes] jouèrent un rôle important à l'époque, ce n'était pas en raison de leur nombre. Même à son apogée, pendant la Seconde Guerre mondiale, le parti n'allait pas dépasser les 80 000 adhérents. Si les communistes ont alors gagné en popularité, c'est parce qu'ils mettaient entre parenthèses l'idée de révolution afin de soutenir le New Deal<sup>112</sup>.

Walter B. Rideout arrive au même constat, mais avec une argumentation différente :

La période de la Seconde Guerre mondiale en fut une de rouille à la grandeur de la littérature américaine [...] et les écrivains radicaux, pour peu qu'il en restât, ont été contraints de ne pas porter ombrage

---

marchande ou d'échange simple [...].» Dans Elie Zaretsky, *Left. Essai sur l'autre gauche aux États-Unis*, Paris, Seuil, 2012 (éd. orig. angl. : 2012), p. 21-22.

112. Dans *Left. Essai sur l'autre gauche, op. cit.*, p. 133.

à la soudaine amitié entre les États-Unis et l'Union soviétique par des références inappropriées à la révolution<sup>113</sup>.

Il se peut fort bien – pure hypothèse, ici – que les trois romanciers se soient idéologiquement ajustés à la situation dans le but manifeste de ne pas compromettre la popularité grandissante du parti communiste auquel, à ce moment précis sur le plan historique, les trois adhéraient. Au lieu de la révolution comme solution finale, c'est la notion de prise de conscience des conditions concrètes d'aliénation qui aura été leur point d'orgue, comme le suggère à notre sens ce commentaire portant sur Bigger Thomas, le héros dans *Native Son* de Wright :

Dépourvu de toute initiative en faveur d'une action organisée et constructive, Bigger Thomas marche vers sa mort en sachant que les meurtres qu'il a commis sont bons parce qu'il a au moins *tué* pour quelque chose. La fin du roman vient près de ressembler à un tract, mais elle est sauvée par la puissance émotionnelle de son terrible avertissement<sup>114</sup>.

Les protagonistes principaux de Farrell et d'Algren sont construits, eux aussi, sur ce modèle gravitant prioritairement autour de la conscience subjective de l'aliénation sociale et économique, à défaut d'aboutir au terme ultime du projet révolutionnaire prolétarien.

Nous ajouterons un argumentaire supplémentaire. La société étatsunienne constitue, certes, une société de classes sociales distinctes depuis ses primes origines, mais ce sont des classes qui prennent place dans un système ouvert, la mobilité à la fois horizontale et verticale y étant possible, en *principe*, pour chaque individu. De plus, cette société comporte des ordres, des rangs, des statuts qui ne relèvent pas en tant que tels d'un système hiérarchique comme celui des classes, tout en s'y juxtaposant. Or, le modèle

---

113. Walter B. Rideout, *The Radical Novel in the United States, 1900-1954*, *op. cit.*, p. 259.

114. *Ibid.*, p. 261. Le mot en italique est dans le texte original. On sait que c'est par le personnage de Max, son avocat lors de son procès, que Bigger a développé sa prise de conscience des conditions environnementales responsables de son aliénation. Il disparaîtra ainsi plus évolué, idéologiquement parlant.

marxiste du conflit de classes et de la révolution prolétarienne a été originellement imaginé par référence à des sociétés européennes composées de classes sociales rigides, fermées sur elles-mêmes comme autant de totalités concrètes et où, conséquemment, la mobilité verticale était quasi nulle. Le renversement des classes par une révolution sociale violente trouve logiquement sa place dans un tel contexte de cloisonnement extrême. On se trouve devant un tout autre enjeu dans le cas particulier de la société étatsunienne, pour les raisons structurelles et idéologiques exposées ci-devant. À supposer que Farrell, Wright et Algren aient tenté d'imaginer des dénouements fictionnels passant par la révolution sociale afin d'être conformes au modèle marxiste, ils se seraient heurtés à d'énormes difficultés de concordance entre leurs concepts et la réalité historique, si bien que leur entreprise aurait connu des chances très grandes de virer à l'échec.

En résumé, le roman sociologique étudié de près dans ce deuxième chapitre est un produit littéraire qui a été rendu possible par une exceptionnelle « fenêtre d'opportunités » – la crise sociale générale – au cours de la décennie trente. Pourquoi ? Parce que cet événement conjoncturel a été l'occasion pour trois écrivains imaginatifs de combiner et fusionner, depuis la grande métropole d'immigrants et de ghettos ethniques qu'était Chicago, le marxisme scientifique européen et ce qui passait pour la meilleure sociologie empirique du moment en Amérique. Ils ont de la sorte composé une littérature prolétarienne de haut vol, naturaliste et réaliste par ses attaches esthétiques en amont, idéaliste et remplie d'espoir par son utopie émancipatrice tournée vers l'avenir en aval, nonobstant son inaccomplissement intrinsèque. Le propre, sinon l'exclusivité, du roman social radical de la variété particulière inventée par Farrell, Wright et Algren au cours de la tranche 1930 à 1945 *grosso modo*, tient dans sa facture résolument factuelle, objectiviste, une facture elle-même due à la « scientificité » très travaillée qui l'imprègne de bout en bout. Ce n'est cependant pas la seule forme de roman social radical à avoir connu une importante diffusion à l'époque.



### John Dos Passos : une remarquable figure littéraire contrastée

Sans nous étendre plus que nécessaire sur le sujet, il vaut la peine de prendre quelques paragraphes pour montrer que si le roman sociologique place devant des réalisations particulièrement originales et remarquables au cours de la tranche 1930 à 1945 aux États-Unis, il n'est pas fin seul sur l'éventail plus large d'une écriture romanesque faisant place au commentaire ainsi qu'à la critique sociale dans la veine classique du naturalisme et du réalisme. Les noms qui viennent spontanément à l'esprit sont ceux de John Steinbeck, Ernest Hemingway, William Faulkner, Sinclair Lewis et Erskine Caldwell. Un écrivain se détache toutefois du lot du fait qu'il poursuit avec brio des objectifs très proches, en substance, de ceux du trio Farrell-Wright-Algren, mais sans jamais recourir à du savoir sociologique officiel ou constitué, ni au sein de la tradition américaine ni ailleurs dans la culture scientifique occidentale. Son nom est John Dos Passos, brièvement signalé plus avant dans cet essai.

L'homme est né à Chicago en 1896, mais n'est pas un écrivain de Chicago comme le sont Farrell, Algren et Wright. Issu d'un milieu économiquement favorisé, il a eu le privilège de faire entre 1912 et 1916 des études supérieures en histoire et en littérature à l'Université Harvard de Boston. Eût-il voulu s'initier à la sociologie, il lui aurait été impossible de le faire à Harvard, cette discipline ne figurant absolument nulle part dans le curriculum officiel de l'époque. Une fois ses études complétées, il pratique un court temps le journalisme urbain, puis s'enrôle comme ambulancier sur le front du premier conflit mondial traversant ses pires années en Europe. Il y sert aussi comme correspondant de guerre auprès de plusieurs journaux américains. De retour aux États-Unis vers la fin de la décennie 1910, Dos Passos se met à l'écriture fictionnelle tout en continuant d'exercer le métier de journaliste en ville. Ses trois premiers romans s'intitulent *One Man's Initiation* (1920), *Three Soldiers* (1921) et *Streets of Night* (1923). Ce sont des créations quasi expérimentales : l'écrivain se cherche une technique littéraire

efficace et il tâte divers procédés esthétiques pour atteindre son objectif.

Avec un quatrième roman, *Manhattan Transfer* (1925), Dos Passos démontre avec clarté qu'il a réalisé d'importants progrès. Le sujet de cette fiction est le cœur de la ville de New York, une île d'à peu près deux millions d'habitants à l'époque et qui grossit à une vitesse fulgurante. L'homme se révèle d'une grande audace pour avoir choisi comme protagoniste par excellence la ville au grand complet, mais il était techniquement prêt à relever ce défi. Première œuvre romanesque que l'on peut considérer comme puissante sous sa plume, *Manhattan Transfer* récolte un franc succès à l'échelle nationale dès sa parution. Cinq ans plus tard, soit en 1930, un cinquième roman voit le jour : *The 42nd Parallel*. C'est le premier tome d'une trilogie dont les deux suivants s'intituleront *1919* (1932) et *The Big Money* (1936). À strictement parler, *U.S.A.* – car tel est l'autre titre, général, de cette trilogie – ne constitue pas un roman sur la ville comme l'est, par exemple, *Manhattan Transfer* avec New York comme cadre formel d'inspiration. En se donnant comme sujet les États-Unis au grand complet afin d'exprimer le drame de l'homme contemporain aux prises avec le nouvel environnement urbain mécanisé et impersonnel – donc, à l'instar du trio Farrell-Algren-Wright, le drame poignant de l'homme moderne victime de son environnement de vie –, John Dos Passos s'est fait le romancier-chroniqueur d'une véritable « mégalopolis » raccordant symboliquement les frontières extrêmes de tout le continent étatsunien. *U.S.A.* n'est pas le roman d'une seule ville, mais de toutes les grandes cités industrielles ensemble. C'est l'œuvre synoptique par excellence sur le thème moderne de l'urbanité et, à ce titre, elle s'avère beaucoup plus ambitieuse et panoramique que *Manhattan Transfer*.

Pourquoi, en nous en tenant strictement à l'essentiel<sup>115</sup>, sommes-nous ici devant une importante figure de contraste litté-

---

115. Pour beaucoup plus de détails sur chacun des romans de Dos Passos mentionnés dans cette section, le lecteur se reportera avec profit à notre ouvrage intitulé *Park-Dos Passos: Metropolis. Regards croisés sur la modernité urbaine aux États-Unis*,

raire par comparaison avec le romancier sociologique du type de Farrell, Wright ou Algren, exactement à la même période historique? Pour deux raisons. Le roman dos passien diffère d'abord de l'autre ci-devant en ce qu'il n'est pas microsocial, mais macrosocial: il n'installe à aucun moment l'intrigue fictionnelle dans un quartier résidentiel particulier tel qu'un ghetto ethnique, mais retient toujours la ville au complet comme cadre central d'action. Il en diffère grandement aussi parce qu'il fait l'économie complète de toute sociologie universitaire constituée. C'est un roman «a-sociologique» au sens disciplinaire du terme tout en étant convergent, par ailleurs, avec celui que nous analysons en priorité dans cet essai: une puissante littérature de victime. Jamais Dos Passos ne manifestera d'intérêt intellectuel pour la sociologie académique ou universitaire, qu'elle soit de Chicago ou d'ailleurs. On en jugera avec ce texte au ton particulièrement sec et tranchant:

Le premier devoir de celui qui tente de diviser le parcours d'une pensée claire consiste à façonner des mots s'appliquant réellement aux situations qu'il essaie de décrire. Je ne veux pas dire un ensemble tout frais de néologismes conçus, comme dans le jargon des valeurs ou la double conversation, pour tenir le non-initié au bout du bras. Nous l'avons suffisamment vu avec le jargon des sociologies universitaires qui a l'air d'avoir été inventé pour prouver que personne d'autre qu'un Ph.D. est en mesure de déchiffrer le comportement humain. L'anglais ordinaire fera tout à fait l'affaire<sup>116</sup>.

Dans un rapport *inversé* à la sociologie universitaire de son temps, à distance maximale donc de toute culture de voisinage et de proximité avec les sociologues professionnels, John Dos Passos a su extraire de son imaginaire urbain une monumentale œuvre romanesque rivalisant de plain-pied avec celle du trio Farrell-Wright-Algren, non seulement par sa richesse esthétique et par la puissance de sa critique sociale, mais aussi par son orientation délibérée vers du changement sociétal profond, non inspiré toute-

---

Québec, Les Presses de l'Université Laval, et Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.

116. John Dos Passos, «Foreword», dans William Buckley, *Up from Liberalism*, New York, McDowell, 1959, p. IX-XIII. Citation: p. XI.

fois par l'utopie prolétarienne d'une future société étatsunienne sans classes :

Dos Passos travaille à la guérison de sa société malade, non par le biais d'une dictature du prolétariat, mais d'une restauration – le terme est important – du contrat démocratique. [...] Bien qu'un conflit de classe existe, l'issue envisagée par l'auteur n'est pas une synthèse nouvelle et historiquement déterminée, mais plutôt le renversement espéré des propriétaires usurpateurs et la reconstruction d'une société démocratique<sup>117</sup>.

La gauche littéraire de l'époque de la grande dépression en Amérique ne manque certes pas de surprendre, comme on le constate ici à l'évidence, par son exceptionnelle versatilité ainsi que sa riche diversité d'œuvres de fort calibre dans le champ particulier du roman social.

---

117. Walter B. Rideout, *The Radical Novel in the United States 1900-1954*, op. cit., p. 162-163. Le segment en italique provient du texte original.

## CHAPITRE TROISIÈME

# Le déclin du roman sociologique

**L**e processus s'avère particulièrement visible dès la fin de la Seconde Guerre mondiale et il tend à s'accroître avec le tournant de la décennie cinquante. Dans ce troisième et dernier chapitre, nous allons d'abord nous intéresser aux causes immédiates du déclin en question. Nous allons ensuite l'illustrer à l'aide de la fiction imaginée par Saul Bellow (1915-2005), belle figure de transition selon nous entre le roman sociologique de la période allant de 1930 à 1945 *grosso modo* et une posture esthétique différente taillant progressivement sa place dans le roman social étatsunien post-Seconde Guerre mondiale.

### LES CAUSES IMMÉDIATES

Plusieurs facteurs pertinents pourraient sans aucun doute être invoqués, mais les plus décisifs se ramènent, à notre sens, à trois. Le premier se rapporte à la conjoncture politique générale du moment, le deuxième renvoie à la discipline sociologique, le troisième enfin concerne la littérature romanesque.

## Le contexte étatsunien post-Seconde Guerre mondiale

L'année 1945 est une date charnière dans l'histoire des États-Unis contemporains. D'une part, elle marque la fin officielle du conflit militaire ci-devant, d'autre part, elle sanctionne l'entrée du pays dans un tout nouveau climat politique à l'échelle internationale, mais également nationale, celui de la guerre froide avec l'Union soviétique. Pendant la période allant de 1930 à 1945 environ, des écrivains protestataires comme Farrell, Algren et Wright, notoirement connus pour leur engagement auprès du parti communiste, ont pu publier leur littérature marxisante et radicale sans être sérieusement ennuyés, encore moins emprisonnés par les autorités fédérales car, sous le long régime social-démocrate de Roosevelt, une certaine dose de tolérance était exercée auprès des intellectuels composant alors la gauche idéologique. Dès que se met en place après 1945 le nouveau régime de guerre froide sous la présidence du démocrate Harry Truman, l'ancien vice-président de Roosevelt, le changement s'opère de façon rapide et brutale. La tolérance gouvernementale envers le communisme et ses porte-parole le cède à la suspicion systématique, et cette dernière se transforme en une véritable chasse aux sorcières avec le passage à la décennie cinquante :

C'était en 1952, soit l'apogée de l'anticommunisme américain, ce moment où Joseph McCarthy, le sénateur du Wisconsin qui se propulsa au faite de la renommée en 1950 en déclarant qu'il connaissait les noms de 205 membres du parti communiste au département d'État, se taillait une carrière de star en débusquant des radicaux au sein des agences fédérales. On croyait que des espions rouges s'infiltraient partout<sup>1</sup>.

Une année auparavant, un modeste et obscur machiniste du Bronx, Julius Rosenberg, et sa femme Ethel ont été formellement accusés d'avoir espionné et conspiré en vue de transmettre à l'Union soviétique des documents ultrasecrets portant sur la recherche atomique américaine. Sans preuve évidente hors de tout doute, un

---

1. Bettina Drew, *Nelson Algren: A Life on the Wild Side*, op. cit., p. 235.

procès devant grand jury a été hâtivement mené par le gouvernement et il s'est soldé par l'exécution du couple sur la chaise électrique. Tel est le nouveau climat régnant maintenant à l'intérieur des frontières du pays :

À chaque année qui s'ajoutait, la persécution systématique des communistes, des gauchistes et des libéraux devenait plus intense. Le droit de tenir des assemblées avait été revu à la baisse tandis que les gérants des salles de réunion devenaient réticents à les louer. Les localités pouvaient également suspendre les permis de réunion de n'importe lequel des soixante-dix-huit groupes considérés comme « subversifs » par l'attorney général. Le droit de publier fut également restreint, soit par du harcèlement, soit par la crainte, et le droit de travailler était en danger<sup>2</sup>.

Dans de telles conditions, le roman contestataire et ouvertement marxiste n'a plus aucune chance d'être édité et diffusé à l'abri d'une censure féroce répressive. Les trois tenants déclarés du roman sociologique – deux en fait, Wright ayant déjà tourné le dos à l'Amérique depuis quelques années en faveur de Paris – le savent mieux que quiconque. Farrell, pour un, est devenu au cours de cette période post-1950 un auteur différent d'autrefois et peu inquiétant pour les autorités gouvernementales (« L'opinion prévalente voulait que la meilleure œuvre de l'auteur de *Studs Lonigan* ait été produite longtemps auparavant<sup>3</sup>. »). Algren, quant à lui, migre à la même date vers une littérature non prolétarienne, critique certes de l'environnement urbain ghettoisé, mais poétique plutôt que fictionnelle. Preuve en est son très bel essai intitulé *Chicago: City on the Make*, publié en 1951. Il s'agit d'un poème en forme de prose où l'écrivain s'abandonne à célébrer la beauté, à ses yeux, de la cité des vents sans taire pour autant ses rudesses en tant que grande porte d'entrée sur le Midwest financier et industriel. Son introducteur, Studs Terkel, un historien et aussi fin connaisseur de la ville de Chicago, l'a salué ainsi :

---

2. *Ibid.*

3. Robert K. Landers, *An Honest Writer: The Life and Times of James T. Farrell*, op. cit., p. 366.

«Je t'aime, ville infâme!» L'ode perverse de Baudelaire à Paris se reflète dans le salut poétique de Algren à Chicago. Peu importe comment vous le lisez, à voix haute ou en vous-même, il s'agit indubitablement d'un chant d'amour. Tout chante, dans le style de Chicago : une ballade obsédante, au cœur brisé<sup>4</sup>.

Plus les années vont s'additionner, plus Algren va s'absorber à l'écriture d'un roman dont le contenu sera mi-psychologique, mi-poétique. Comme le relève avec grande justesse sa biographe Drew en prenant en compte la période chronologique post-1950 : «[...] l'écrivain naturaliste dans la tradition de Wright, de Sandburg et de Dreiser était désormais disparu<sup>5</sup>.»

### Mutation en profondeur de la sociologie urbaine chicagoe

Eussent-ils voulu continuer de s'approvisionner intellectuellement à cette dernière, nos trois romanciers se seraient heurtés à plus d'un obstacle majeur après 1945. Pourquoi exactement? Arrive à son terme prévisible durant la décennie quarante un processus de division interne amorcé près de quinze années auparavant. Depuis la fondation du département de sociologie en 1892, depuis surtout la mise en route du programme parkien peu après le premier conflit mondial, la discipline s'y était en effet pratiquée quasi exclusivement à l'enseigne de la méthodologie qualitative<sup>6</sup>. Or, voici qu'un nouveau collègue a été ajouté au corps professoral en l'année 1927, à la fois pour le grossir en nombre (le département comptait alors moins de cinq professeurs) et pour répondre à d'autres besoins conformément aux objectifs de la haute administration de l'Université :

Avec plus de soixante-dix étudiants diplômés en résidence, il devenait urgent d'embaucher un nouveau sociologue de rang sénior. Le

4. Studs Terkel, «Introduction», à Nelson Algren, *Chicago: City on the Make*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011 (éd. orig. : 1951), p. 1-8. Citation : p. 2.

5. Bettina Drew, *Nelson Algren: A Life on the Wild Side*, op. cit., p. 287.

6. On le mesure particulièrement bien dans cet ouvrage déjà cité de Suzie Guth, *Chicago 1920: aux origines de la sociologie qualitative*, Paris, Téraèdre, 2004.



choix du département se porta sur William F. Ogburn de l'Université Columbia, afin de renforcer le versant quantitatif du travail réalisé au département et aussi s'assurer que Chicago maintiendrait son statut à titre de département de sociologie dominant au pays<sup>7</sup>.

Avec l'arrivée de ce professeur Ogburn dans le département, un changement de culture scientifique s'enclenche discrètement, mais il sera à terme irréversible. La sociologie départementale va accorder d'année en année plus d'importance et d'espace aux méthodes statistiques et quantitatives, réduisant d'autant l'usage des méthodes qualitatives au cœur de la tradition originelle de sociologie urbaine. La séparation devenant nette au cours de la décennie 1930, les conséquences ne tardent pas à se faire sentir :

[Robert] Park fut souvent en congé en 1931 et 1932, puis partit à la retraite en 1934. [Ernest] Burgess resta actif, mais ses centres d'intérêt évoluèrent notablement des communautés locales vers la famille et la pathologie sociale, tandis que les méthodes statistiques prenaient une importance croissante dans son travail<sup>8</sup>.

La tendance dominante s'est résolument déplacée du côté d'une sociologie quantitative et statistique lorsque Park décède en 1944, même s'il se trouve encore quelques rares adeptes de l'approche jadis popularisée par les écologistes sociaux de la toute première mouture. Le contrecoup ne tarde pas à se faire sentir dans le type même de sociologie urbaine qui est mise en priorité à Chicago à partir des années cinquante et suivantes. Il s'agit désormais d'une écologie hautement formalisée en même temps qu'influente dans plusieurs disciplines, mis à part la sociologie :

La perspective écologique fut davantage cultivée et améliorée à travers les travaux d'Amos Hawley au cours des années cinquante et ceux de Gerald Suttles au cours des années soixante et soixante-dix. En 1956, Hawley publia *Human Ecology: A Theory of Urban Structure*. Suttles défendit la thèse que le comportement et des gangs

7. Martin Bulmer, *The Chicago School of Sociology, op. cit.*, p. 170.

8. Christian Topalov, « Maurice Halbwachs : une expérience américaine », dans Maurice Halbwachs, *Écrits d'Amérique*, Paris, Éditions EHESS, 2012, p. 30. Édition établie et présentée par Christian Topalov.

et des propriétaires de maisons de banlieue reflétait un ordre moral généré par leur proximité géographique. La perspective écologique continua d'influencer le travail des géographes urbains et des experts en économie ainsi qu'en science régionale<sup>9</sup>.

Ainsi reconfigurée, la « nouvelle » sociologie urbaine chicaogane perd fortement – sinon totalement – son immense attrait d'autrefois auprès des écrivains et romanciers de la veine sociale, les chiffres et les tableaux statistiques ne renvoyant pas à un corpus pour eux très suggestif. Du même souffle, le roman prolétarien – ayant tiré avantage d'exceptionnelles conditions de développement au cours de la décennie trente – s'éloigne du paysage littéraire. Après l'entrée en guerre des États-Unis en 1941, tout ce qui fleurit le marxisme et le radicalisme est en effet menacé de bannissement officiel et sans appel. Le fait est que Farrell ne cultivera plus le roman d'extrême gauche jusqu'à la fin de sa carrière. Algren s'en détournera peu à peu, ainsi que nous l'avons vérifié. Wright enfin s'immergera depuis Paris dans l'existentialisme, et ce, jusqu'à son décès précoce en 1960.

### Vers d'autres cieux esthétiques, après 1950

Ce facteur est peut-être, à bien réfléchir, le plus important de tous si l'on envisage les choses à long terme. Notre stratégie pour en traiter différera de celle adoptée dans les pages précédentes. Au lieu d'en brosser un bref portrait, nous allons profiter en effet de l'œuvre d'un auteur qui se trouve à effectuer sa percée au beau milieu de la conjoncture intellectuelle mouvementée des années quarante. Il s'annonce dès le départ comme un romancier de la filière sociologique, mais à partir de sources scientifiques n'ayant rien à voir avec la très respectable doxa de Chicago. Le personnage

---

9. Dennis R. Judd, "Theorizing the City", dans Dennis R. Judd et Dick Simpson (dir.), *The City, Revisited: Urban Theory from Chicago, Los Angeles and New York*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 3-20. Citation : p. 6. Les ouvrages de Suttles s'intitulent respectivement : *The Social Order of the Slum* (Chicago, University of Chicago Press, 1968) et *The Social Construction of Communities* (Chicago, University of Chicago Press, 1972).

n'est pas un petit raconteur de passage, mais un créateur de forte envergure qui sera éventuellement reconnu et acclamé comme un géant de la littérature dans son pays, comme dans le reste du monde. Son nom : Saul Bellow. Ainsi que nous allons le montrer, la phase ascendante de sa trajectoire illustre de manière éloquente le déplacement progressif du roman sociologique vers d'autres options littéraires qui seront appelées à dominer au cours des décennies cinquante et suivantes.

## LE MONDE DE SAUL BELLOW

L'homme est né au Québec en 1915<sup>10</sup>, de parents russes fraîchement immigrés, mais il ira s'installer à Chicago en 1924 avec sa famille. Cette ville se retrouvera d'ailleurs en fond de scène dans un grand nombre de ses romans. En 1933, à l'âge de dix-neuf ans, il est admis à l'Université de Chicago en vue d'y étudier principalement la littérature classique. Au plus fort de la crise économique, il s'intéresse aussi de près au socialisme et au marxisme, mais à sa façon propre, excluant toute partisanerie :

Bellow s'était donné de ces sujets une représentation sophistiquée, mais il n'était pas un idéologue. Il lut les textes marxistes classiques comme une forme particulière de littérature ; à ses yeux, *Le manifeste communiste* était moins un appel à la révolution qu'un classique<sup>11</sup>.

Apparemment peu satisfait au total de ce qu'il trouve dans cette institution renommée, Saul décide en 1935 de la quitter pour une autre moins prestigieuse, située elle aussi à Chicago, l'Université Northwestern. C'est l'occasion pour lui d'une première prise de

---

10. « Je suis né dans un ghetto médiéval du Canada français (Lachine, au Québec). » Nina Steers, « Successor to Faulkner ? » (1964), dans Gloria L. Cronin et Ben Siegel, dir., *Conversations with Saul Bellow*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 28-36. Citation : p. 29. Bellow va plusieurs fois glisser dans ses romans le fait d'être né à Lachine, puis d'avoir grandi dans un modeste quartier juif de Montréal : une marque identitaire pour lui de forte signification symbolique.

11. James Atlas, *Bellow: A Biography*, New York, Random House, 2000, p. 41.

contact sérieuse avec l'univers multidisciplinaire de la science sociale :

Il ne fait aucun doute qu'il [Bellow] apporta avec lui son esprit rêveur quand il migra vers l'Université Northwestern ; il s'y mérita le titre de bachelier en 1937, diplômant avec distinction en anthropologie et en sociologie, deux domaines d'intérêt qui se fraieront un chemin ensuite dans tous ses écrits<sup>12</sup>.

Voyons de plus près. L'anthropologie est particulièrement attirante pour ce jeune Juif rempli d'ambition :

À cette époque, un jeune étudiant juif entretenant de vastes ambitions intellectuelles avait de meilleures chances de progresser en s'initiant à l'anthropologie, car cette discipline était relativement affranchie de tout « préjugé bourgeois ». Parmi ses fondateurs, Franz Boas, Émile Durkheim, Lucien Lévy-Bruhl et Marcel Mauss étaient des Juifs<sup>13</sup>.

Un professeur et chercheur capte son intérêt à cette université : Melville J. Herskovits (1895-1963), spécialiste de l'anthropologie culturelle s'intéressant alors au cas particulier des Africains-Américains et de leur héritage originel issu de l'Afrique. Le biographe de notre personnage écrit ceci :

Bellow prit la décision d'étudier avec Herskovits et opta pour une majeure combinant l'anglais et l'anthropologie [...]. Il admirait Herskovits et travailla dur en anthropologie<sup>14</sup>.

Que lui apporte l'anthropologie à cette étape précise de son cheminement ? Selon ses propres dires, elle l'aurait aidé à identifier les angles les plus importants pour critiquer la société prise en général :

Les étudiants en anthropologie étaient, pendant les années trente, ceux qui disposaient de la meilleure profondeur de vue sur le monde ambiant. Ils semblaient se préparer à critiquer la société à partir de ses racines. Le radicalisme était implicite dans la démarche anthropologique [...]. Il montrait que la vie humaine était beaucoup plus

12. Robert R. Dutton, *Saul Bellow*, Boston, Twayne Publishers, 1982, p. 5.

13. James Atlas, *op. cit.*, p. 49.

14. *Ibid.*, p. 49-50.

vaste que le temps présent. Il apportait aux jeunes Juifs un sentiment de liberté plus fort à l'égard des contraintes environnantes<sup>15</sup>.

Elle lui aurait procuré également un bénéfice fort appréciable étant donné son appartenance juive :

Étudiant les cultures étrangères, l'anthropologie servit de moyen d'expression au sentiment que Bellow éprouvait d'être exclu de la société américaine [...]. Comme beaucoup d'intellectuels juifs de sa génération, Bellow ne s'est jamais débarrassé du soupçon qu'il ne faisait pas vraiment partie de l'Amérique<sup>16</sup>.

Étant d'abord et avant tout attiré par la littérature malgré son grand intérêt pour l'anthropologie et la sociologie, Bellow fait en sorte pendant l'année universitaire 1936-1937 de rencontrer le directeur du département d'anglais à l'Université Northwestern afin d'être conseillé pour la suite de ses études. Or, ce dernier lui suggère sans ambages de ne pas poursuivre plus loin ses études littéraires :

Aucun Juif ne pourrait réellement capter la tradition propre à la littérature anglaise, expliqua le directeur. Aucun Juif n'arrivera jamais à posséder la *sensibilité* qu'il faut pour cela<sup>17</sup>.

Réaction de Bellow ? « Découragé, il fit une demande de bourse en vue d'être admis au département de sociologie et d'anthropologie à l'Université du Wisconsin<sup>18</sup>. » Herskovits lui ayant fait une lettre de recommandation enthousiaste, les choses suivront leur cours de la manière suivante :

Lors d'une radieuse journée du mois de juin 1937, Bellow reçut son diplôme de bachelier en science, avec la mention « distinction ». Puis l'annonce de sa bourse lui arriva et, à l'automne de la même année, il était inscrit à l'Université du Wisconsin<sup>19</sup>.

---

15. Nina Steers, « Successor to Faulkner ? » (1964), dans Gloria L. Cronin et Ben Siegel (dir.), *Conversations with Saul Bellow*, op. cit., p. 28. Bellow répond ici à la question suivante de Steers : « Pourquoi vous êtes-vous initialement intéressé à l'anthropologie ? »

16. *Ibid.*, p. 50.

17. *Ibid.*, p. 54. Le mot en italique est dans le texte.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*, p. 55.

Nouvelle étape, donc, dans sa formation intellectuelle. Obligé par le règlement de cette institution à avoir un conseiller d'études, Bellow se voit assigné au professeur Alexander Goldenweiser, un anthropologue d'ascendance russe, un esprit original sans avoir la réputation d'être un universitaire d'envergure. Il se produira ceci à la fin du premier semestre, alors que Bellow bûchait ferme sur son mémoire de maîtrise en anthropologie : « Le docteur Goldenweiser le convainc qu'il n'était pas fait pour la science. Ses travaux écrits avaient trop de style<sup>20</sup>. » Or, comme le précise James Atlas, Bellow était psychologiquement prêt à entendre une telle chose :

Il était découragé par les cours techniques en archéologie, en anthropologie physique et en linguistique que tous les candidats sérieux dans le domaine devaient suivre. Vers la fin du semestre, il n'allait nulle part avec son mémoire dont le sujet portait sur la culture des Canadiens français au Québec<sup>21</sup>.

Dans les mots mêmes de Bellow : « Chaque fois que je travaillais mon mémoire, tout se transformait en une histoire<sup>22</sup>. » Une décision claire et nette s'imposait dans ce contexte. Elle ne tardera pas à venir :

Dans un article qu'il écrivit quelque vingt ans plus tard pour la publication *Twentieth Century Authors*, Bellow fit un résumé concis du temps passé à Wisconsin. « Les études graduées ne me convenaient pas et je me conduisis très mal. Pendant les vacances de Noël, je me suis marié et ne suis jamais plus retourné à l'Université<sup>23</sup>. »

Nous détenons les éléments nécessaires pour bien tracer la différence entre Bellow et les membres de notre trio littéraire de Chicago en ce qui concerne le rapport à la science sociale, notamment à la sociologie. Il importe de clarifier dès maintenant la chose avant de nous engager dans l'examen des romans écrits par Bellow.

---

20. Harvey Breit, « A Talk with Saul Bellow » (1953), dans Gloria L. Cronin et Ben Siegel (dir.), *Conversations with Saul Bellow*, op. cit., p. 3-5. Citation : p. 4.

21. James Atlas, *Bellow: A Biography*, op. cit., p. 57.

22. Harvey Breit, « A Talk with Bellow » (1953), dans Gloria L. Cronin et Ben Siegel (dir.), *Conversations with Saul Bellow*, op. cit., p. 4.

23. James Atlas, *Bellow: A biography*, op. cit., p. 57.

Première différence importante : durant son bref séjour de deux années à l'Université de Chicago, l'écrivain n'a jamais eu de contact intellectuel recherché ou calculé avec la sociologie enseignée à cet endroit. La culture de proximité dont nous avons parlé plus avant ne l'a jamais concerné, ni de près ni de loin. Deuxième différence : il faut bien garder en tête que, dans son cas, s'est effectuée l'assimilation non pas d'un savoir disciplinaire strict en sociologie, mais plutôt d'un mélange entre de la sociologie générale et de l'anthropologie sociale et culturelle apprises successivement aux deux universités Northwestern et du Wisconsin. Cet apprentissage académique a généré en lui une ouverture d'esprit et une vive sensibilité à la diversité des réalités sociales et culturelles des États-Unis, certes, mais également du reste du monde. Si l'on y ajoute sa condition personnelle de Juif et les « doutes » l'ayant, semble-t-il, hanté toute sa vie à propos de son intégration à l'Amérique, on comprendra d'autant mieux – ce que nous allons essayer de mettre en relief – qu'à titre de romancier, il s'appliquât à créer des protagonistes devant se débattre non seulement avec leurs conflits intérieurs, mais aussi une pluralité de contraintes venues directement de leur environnement socioculturel et non moins importantes que lesdits conflits intérieurs.

Le premier roman de Saul Bellow date de 1944 : il s'intitule *The Dangling Man* et il passe relativement inaperçu. Ce sera sensiblement la même chose pour son deuxième roman, *The Victim*, qui paraîtra en 1947. La carrière de l'écrivain ne décollera vraiment qu'en 1953 avec un volumineux récit de 631 pages, *The Adventures of Augie March*. Il lui vaut, l'année d'après, son premier National Book Award (il en recevra trois en tout). Suivront un recueil de nouvelles, *Seize the Day* (1956) puis les deux romans *Henderson the Rain King* (1959) et *Herzog* (1964), ce dernier lui méritant son deuxième National Book Award. En 1970, paraît le récit *Mr. Sammler's Planet* (son troisième National Book Award). En 1975, c'est *Humboldt's Gift*, couronné cette fois par le prix Pulitzer. En 1976, Saul Bellow devient le récipiendaire du prix Nobel de littérature pour l'ensemble de son œuvre. Depuis cette date et jusqu'à son décès en 2005, paraîtront quatre autres romans : *The*

*Dean's December* (1982), *More Die of Heartbreak* (1987), *The Actual* (1997) et *Ravelstein* (2000).

Nous n'allons pas ici recenser tous ces livres, mais un bref échantillon – *The Dangling Man*, *The Victim*, *The Adventures of Augie March*, *Herzog* et *Mr. Sammler's Planet* – qui nous semble parfaitement représentatif du style littéraire de l'écrivain et, surtout, de la transition esthétique se trouvant au foyer même de notre propre discussion.

### Cinq romans juifs et américains

Les deux premiers romans de Bellow ressemblent à autant d'esquisses imparfaites où l'apprenti écrivain se cherche un style en puisant avec conviction dans le courant classique du réalisme<sup>24</sup>. *The Dangling Man* raconte l'histoire d'un Juif ordinaire, un Canadien d'origine né à Montréal et qui a passé son enfance sur la modeste rue Saint-Dominique<sup>25</sup>. Il est âgé de vingt-sept ans et habite maintenant à Chicago au moment où s'ouvre l'histoire. L'action s'y déroule entre le 15 décembre 1942 et le 9 avril 1943. Le récit épouse la forme d'un journal de bord tenu par ce Juif prénommé Joseph, à la fois protagoniste principal et narrateur de l'histoire. Le titre s'éclaire dès les toutes premières pages :

Je suis seul dix heures par jour dans une pièce. [...] Près de sept mois se sont écoulés depuis que, pour répondre à l'appel de la visite d'incorporation dans l'Armée, j'ai démissionné de mon emploi à l'Agence des Voyages Inter-américains. J'attends toujours<sup>26</sup>.

24. Aucune ambiguïté à cet égard : « Je pense que l'apparition du réalisme au XIX<sup>e</sup> siècle demeure le fait marquant de la littérature moderne. » Gordon Lloyd Harper, « Entretien avec Saul Bellow », dans *The Paris Review*, Poitiers, Éditions Mazarine, 1986, p. 26-47. Citation : p. 31.

25. Le lecteur l'apprend à l'occasion de cette réminiscence du héros, vers le milieu du récit : « Rien ne m'aurait tenté en dehors de la maison. Je n'ai jamais trouvé une autre rue ressemblant à Saint-Dominique. C'était dans une pauvre maison, entre un marché et un hôpital. Je me préoccupais généralement d'une façon intense de tout ce qui s'y passait et surveillais tout du haut des escaliers ou d'une fenêtre. » Dans Saul Bellow, *Un homme en suspens*, Paris, Plon, 1954 (orig. angl. : 1944), p. 112. Le héros ressemble à s'y méprendre à un double de Bellow lui-même.

26. *Ibid.*, p. 8-9.



La vie de Joseph est en suspens parce qu'il attend sa réponse officielle – n'arrivant pas à cause de diverses tracasseries administratives – en vue d'aller combattre sur le front de la Seconde Guerre mondiale. L'homme tue le temps de moult façons. Il traîne un passé de communiste militant à l'époque récente encore des années trente, mais il est plein d'amertume envers son ancien parti. Le voici au cours d'un échange avec une de ses connaissances du nom de Myron :

– [...] ce parti est prétendu révolutionnaire. C'est ce qui m'offense.  
[...]

– Mais tu les as quittés depuis des années, n'est-ce pas? Veux-tu signifier que tu découvres tout ça maintenant?

– Je n'ai pas oublié, c'est tout. Vois-tu, j'ai cru ces gens différents. Je n'ai pas oublié que je les ai crus dévoués à quelque grand baratin, la Race, *le genre humain*. Ah oui, ils étaient dévoués! Au moment où je les ai quittés, j'ai compris qu'une infirmière avec son seul vase de nuit faisait plus pour *le genre humain* qu'eux tous avec leur organisation au grand complet<sup>27</sup>.

Joseph a une épouse du nom d'Iva qui le soutient financièrement étant donné son chômage volontaire. Il mène avec elle une existence banale, faite de hauts et de bas, pareille à celle de tous les couples figurant dans son cercle restreint d'amis à Chicago. Il entretiendra aussi une brève liaison avec une certaine Kitty, histoire de tromper son ennui intérieur: « Nous parlions de toutes sortes de choses assez banales. [...] Je l'aimais bien<sup>28</sup>. » Plus le récit défile entre décembre 1942 et avril de l'année suivante, plus Joseph se montre irritable, voire exécration, dans ses relations avec son entourage, car il ne progresse sur absolument rien. C'est un homme libre, certes, mais il ne sait que faire de cet atout, car il est trop spirituellement médiocre, ce dont il est d'ailleurs très conscient. Il traîne

---

27. *Ibid.*, p. 41-42. Les mots en italique font partie intégrante du texte. L'ironie amère de Joseph reproduit bien l'air du temps, en 1942, à propos du parti communiste américain: il est en perte rapide d'influence dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et il sème de plus en plus de désillusion chez ceux qui s'y accrochent toujours.

28. *Ibid.*, p. 131.

son mal-être existentiel, sinon son aliénation, comme un vieux manteau laid et lourd. N'ayant rien à perdre, il retourne au printemps 1943 se réinscrire au bureau local de recrutement militaire. Le roman se ferme sur la réponse positive tant attendue : Joseph est enfin convoqué pour faire partie de l'armée. Il reçoit cette nouvelle comme une véritable délivrance envers tout ce qui le contraint dans son environnement immédiat :

Je ne suis plus responsable de moi-même et j'en suis reconnaissant.  
Je suis dans d'autres mains, délivré de mes propres déterminations,  
débarrassé de ma liberté!

Hurrah pour les heures régulières!

Et pour la supervision de l'esprit!

Vive le régiment<sup>29</sup>!

Interrogé durant les années 1980 à savoir s'il s'agissait, ou non, dans ce roman initial d'une littérature sociale de victime, Saul Bellow a eu ces mots :

Oh! Je pense que la littérature réaliste a été dès le départ une littérature de victime. Mettez n'importe quel individu ordinaire – la littérature réaliste s'occupe des individus ordinaires – en conflit avec le monde extérieur, et le monde extérieur le dominera, bien évidemment. Tout ce que les gens ont cru au XIX<sup>e</sup> siècle sur le déterminisme, sur la place de l'homme dans la nature, sur le pouvoir des forces productives dans la société, tout cela a rendu inévitable le fait que le héros du roman réaliste ne soit plus un héros, mais un être qui souffre et finit par être vaincu<sup>30</sup>.

---

29. *Ibid.*, p. 255. Se trouve clairement introduit, dans ce premier récit, le grand thème bellowien par excellence : le conflit entre l'homme contemporain et son environnement social complexe, anonyme, le contraignant de plus d'une manière. Joseph s'engage, soulagé, dans l'armée, mais il n'a pas résolu pour autant son conflit identitaire avec l'environnement social : « Il n'est guère étonnant que Joseph compte désespérément sur son engagement militaire afin d'élever son niveau personnel de conscience identitaire. » Dans Robert R. Dutton, *Saul Bellow, op. cit.*, p. 19.

30. Gordon Lloyd Harper, « Entretien avec Saul Bellow », dans *The Paris Review, op. cit.*, p. 38. *Un homme en suspens* se conforme à la perfection au canevas littéraire du déterminisme environnemental à travers ses conséquences néfastes sur le héros Joseph, un Juif américain ordinaire. Ce roman s'inscrit donc dans la veine des

Le deuxième récit, *The Victim*, a pour cadre d'action New York et non Chicago. Il expose l'histoire d'Asa Leventhal, un petit employé juif travaillant comme homme à tout faire dans un modeste magazine de la mégapole de l'Est. Le récit, pour d'abord parler du style, est décoré de tableaux généreux en couleurs et en détails de toute sorte, Bellow y révélant son exceptionnel talent de portraitiste des gens et des lieux. On en jugera par ce croquis sur le vif d'une place publique new-yorkaise arpentée, un beau jour d'été, par le protagoniste central :

Il traversa un petit jardin public où le double cercle des bancs était en désordre. On faisait la queue derrière chaque fontaine d'eau potable, l'eau tiède ruisselant dans les bassins de pierre. Tout autour du carré de verdure, le flot des taxis et des voitures particulières battait sans trêve, et les autobus pesants se traînaient en gémissant, descendant de la haute porte de lumière bleue au sommet de la rue vers des ténèbres bleutées. Dans les coins où poussaient des arbres et des buissons, des enfants jouaient et criaient, une fanfare de prédicateurs ambulants jouait du tambour et de la trompette sur un des trottoirs<sup>31</sup>.

L'histoire maintenant. Asa Leventhal voit tout à coup débarquer dans son quotidien Kirby Allbee, un *wasp* antisémite qui fit jadis partie de ses connaissances alors qu'il était lui-même à la recherche d'un emploi. Cet individu l'accuse sans autre manière d'avoir ruiné son existence pour mieux se venger de remarques antisémites qu'il aurait, soi-disant, prononcées lors d'une rencontre sociale où se trouvait un certain Rudiger, l'éditeur du magazine intitulé *Dill's Weekly* :

C'est par Rudiger que vous m'avez eu.

[...]

– Que je vous ai eu ? dit Leventhal, stupéfait.

[...]

---

fiction sociologique à la James Farrell, Nelson Algren et Richard Wright, mais sans faire de place dans sa rhétorique à l'utopie prolétarienne, contrairement à eux.

31. Saul Bellow, *La victime*, Paris, Gallimard, 1964 (éd. orig. angl. : 1947), p. 26.

– Que vous m’avez eu. Que vous vous êtes vengé, dit Allbee, en articulant soigneusement.

[...]

– Est-ce que je vous ai fait recevoir par Rudiger ? Je vous ai arrangé un rendez-vous, n’est-ce pas ?

– Oui, en effet. Oui...

– Et puis vous êtes allé délibérément insulter Rudiger, vous avez fait je ne sais trop quel numéro, vous l’avez traité de tous les noms, vous avez fait exprès pour me faire du tort. Rudiger est un homme coléreux et c’est à moi qu’il en a voulu. Vous le saviez. C’était calculé. Ça s’est passé exactement comme vous le pensiez. Vous avez été malin. Il ne m’a même pas donné une semaine de préavis. Il m’a flanqué dehors<sup>32</sup>.

Voilà, clair et net, l’acte d’accusation. La réplique d’Asa Leventhal à présent :

Tout ce que je voulais, c’était du travail, déclara Leventhal, et Rudiger a été grossier et désagréable. [...] Je n’ai pas à proprement parler gardé mon calme, je l’avoue. Ma foi, si c’est la raison, je suis peut-être à blâmer dans une certaine mesure, mais indirectement<sup>33</sup>.

À partir de cette confrontation exposée tôt dans le roman, s’enclenche entre les deux protagonistes une sorte de joute tant physique qu’intellectuelle destinée à mettre en évidence deux notions : la responsabilité et la culpabilité. D’un côté, Allbee s’acharne à mener un véritable harcèlement auprès d’Asa, réclamant haut et fort réparation, soit en argent, soit par une occasion nouvelle d’être recommandé par lui auprès de son employeur. De son côté, Asa se défend bec et ongles d’avoir sciemment causé du tort au premier, tout en étant rongé par le doute sur son possible degré d’implication dans l’affaire. C’est ce qui explique que, par un mélange de compassion et de culpabilité, Asa hébergera Allbee pendant quelque temps dans son appartement, avec toutes les conséquences fâcheuses imaginables :

---

32. *Ibid.*, p. 36-37.

33. *Ibid.*, p. 37.

Je le tuerai!’ s’écria-t-il, en frappant violemment le matelas entre ses genoux. [...] Allbee avait fouillé dans ses affaires, dans son bureau [...], il avait mis le nez dans sa correspondance [...]<sup>34</sup>.

Le conflit se complique aussi du fait qu’il se déploie sur un fond de relation interethnique anglo-saxonne et juive, Allbee étant toujours l’élément provocateur, comme dans cet exemple :

– Nous verrons ce que vous serez l’an prochain.

– Vous, vous serez le même, je sais. Vous autres...

Il secoua la tête et sa joue vint effleurer son col.

– Si vous remettez ça, dans une seconde vous allez vous retrouver dans l’escalier, dit Leventhal en commençant à se lever d’un air menaçant.

– Bon, bon, laissons tomber<sup>35</sup>.

Que Kirby Allbee se perçoive comme une parfaite victime des circonstances, c’est chose assez limpide. Asa n’est toutefois pas en reste par rapport à lui, éprouvant le pénible sentiment d’avoir toute la fatalité du monde collée à ses trousses. En bon écrivain réaliste, Bellow semble avoir enfermé ses deux héros dans une cage expérimentale, observant et décrivant leurs moindres comportements, verbaux et non verbaux, alors qu’ils sont sous le coup d’un déterminisme social les soudant irrémédiablement l’un à l’autre. Comment la longue confrontation entre Asa et Allbee sera-t-elle finalement dénouée par le romancier ? Jeté pour de bon à la porte après avoir été surpris dans le lit d’Asa avec une prostituée, Allbee croisera inopinément ce dernier plusieurs années plus tard à l’entrée d’une pièce de théâtre à laquelle les deux hommes assistent avec leurs compagnes respectives. Un bref échange s’ensuit. Il donne à penser que l’un et l’autre sont toujours victimes de leurs préjugés :

[...] Vous voyez, je [Allbee] me suis réconcilié avec l’existence. Je suis descendu de mon cheval... vous vous souvenez, je vous ai dit ça un jour. Je suis dans le train maintenant.

34. *Ibid.*, p. 206.

35. *Ibid.*, p. 226.

– Comme contrôleur?

– Contrôleur, jamais de la vie! Je suis un simple voyageur. (Son rire fut bref et grêle). Pas même en première classe. Je ne suis pas du genre à diriger. Je ne pourrais jamais. Il y a longtemps que je m'en suis rendu compte. Je suis de ces gens qui s'entendent avec ceux qui dirigent.

[...]

– En tout cas, je profite de la vie. (Il se retourna soudain en disant :) Dites donc, il faut que je file. Sans ça, Yvonne va lancer la police à mes trousses.

– Attendez un peu : qui selon vous dirige? dit Leventhal<sup>36</sup>.

Après deux fictions centrées sur la vie intérieure de leurs personnages respectifs – deux études de caractère, pour le dire autrement –, Bellow passe à tout autre chose avec *Les aventures d'Augie March*<sup>37</sup>. Il ouvre grand les volets sur le monde extérieur et conçoit une architecture fictionnelle rien de moins que « picaresque », selon son propre mot<sup>38</sup>. Autant dans ses histoires précédentes l'écrivain a prudemment collé au code littéraire anglo-saxon (la pensée des Lumières, James Joyce, T. S. Eliot, etc.), autant il accorde d'emblée dans celle-ci un large espace à « la parole plébéienne surgie du pavé de Chicago et de ses quartiers d'immigration<sup>39</sup> » de même qu'aux couleurs et aux sons typiques de

---

36. *Ibid.*, p. 289-290.

37. Et vraiment autre chose, si l'on en croit un auteur s'y connaissant fort bien dans le métier d'écrivain : « Entre le romancier qui a publié *L[']homme en suspens* (*The Dangling Man*) en 1944, puis *La Victime* (*The Victim*) en 1947, et celui qui publie en 1953 *Les Aventures d'Augie March*, il s'est opéré une transformation révolutionnaire. [...] La menace omniprésente qui conditionne le point de vue du héros et l'intrigue dans *La Victime* et *L[']homme en suspens* se dissipe, et l'agressivité refoulée d'Asa Leventhal dans le premier ainsi que la volonté contrecarrée de Joseph dans le second font ici place à un appétit vorace. » Philip Roth, « Saul Bellow, relectures », dans Saul Bellow, *Herzog / La planète de Mr. Sammler*, Paris, Quarto Gallimard, 2012, p. 9-26. Citation : p. 11.

38. Harvey Breit, « A Talk with Saul Bellow » (1953), dans Gloria L. Cronin et Ben Siegel, dir., *Conversations with Saul Bellow*, *op. cit.*, p. 3-5. Citation : p. 5.

39. Ronan Ludot-Vlasak et Jean-Yves Pellegrin, *Le roman américain*, Paris, PUF, 2011, p. 174.

plusieurs lieux situés çà et là sur le globe. Le récit se présente dans la forme littéraire suivante :

Il ne s'agit pas d'un journal écrit au fil des jours, mais de mémoires où Augie évoque son passé, depuis son enfance vécue quelques années avant la crise de 1929 jusqu'au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale<sup>40</sup>.

Augie March est un Juif né à Chicago – « Je suis Américain, natif de Chicago<sup>41</sup> » – dans une famille modeste, mais il n'a jamais eu la chance de connaître son père étant donné qu'il a tôt déserté le foyer conjugal. À la suite de quoi, son cheminement dans la vie se voit marqué par l'intervention de plusieurs figures qui toutes souhaitent, avec les meilleures intentions du monde, entreprendre son éducation. D'abord la grand-mère (Mémé) Lausch : elle rêve pour son petit-fils d'une réussite moulée dans le rêve américain conventionnel. Puis un homme d'affaires riche et puissant, bien qu'infirme, du nom de William Einhorn veut lui inculquer le sens des chiffres. Lui succédera une certaine madame Renling, propriétaire d'un magasin de vêtements de luxe pour hommes, projetant de sculpter le héros en un parfait homme du monde :

Mrs Renling tenait à me voir devenir bon cavalier et à parfaire mon éducation dans tous les domaines. Elle me fit m'inscrire aux cours du soir de Northwestern. « Vous, disait-elle, avec votre allure et votre personnalité, si vous aviez un diplôme... » Et elle me faisait entrevoir les résultats, comme s'ils étaient déjà à portée de ma main.

Elle jouait terriblement sur ma vanité : « Je veux vous rendre parfait, disait-elle, absolument parfait<sup>42</sup>. »

Or, voici qu'Augie s'esquivera de chacun et de chacune afin de mieux poursuivre en toute indépendance d'esprit – du moins le croit-il – sa destinée personnelle : « [...] je fais les choses comme je me suis appris à les faire, sans m'occuper des règles [...]<sup>43</sup> ». Il tombe ainsi amoureux d'une brochette de femmes aux tempéraments les

40. Claude Lévy, *Saul Bellow: un regard décalé*, Paris, Belin, 2004, p. 28.

41. Saul Bellow, *Les aventures d'Augie March*, Paris, Flammarion, 1977, p. 7.

42. *Ibid.*, p. 162-163.

43. *Ibid.*, p. 7.

plus variés qui le font, l'une après l'autre, éprouver la kyrielle complète des sentiments humains, des plus nobles aux plus inavouables. En outre, le héros se forge telle chose qu'une conscience « philosophique » du monde au fur et à mesure que, de pérégrination en aventure, il est amené à le découvrir :

Il n'y a pas eu de civilisation sans villes. Mais que dire des villes sans civilisation ? C'est une chose inhumaine que d'avoir tant de gens réunis et que leur contact ne donne rien. Il ne peut rien donner : l'ennui engendre sa propre étincelle, si bien que rien ne se produit jamais<sup>44</sup>.

Une autre réflexion :

C'était la première fois que je siégeais de mon plein gré dans ces lieux [un commissariat de police], que je passais des couches inférieures aux couches supérieures du grand protoplasme social<sup>45</sup>.

Une troisième encore, Augie contemplant son Chicago natal depuis le haut d'un vertigineux gratte-ciel :

J'écartai un rideau et je vis que nous étions au moins au vingtième étage. Je n'avais pas encore aperçu Chicago depuis mon retour. Eh bien, je retrouvais ma ville, par cette fenêtre qui donnait à l'ouest, la ville grise et tentaculaire, avec les rubans noirs des rails, les gigantesques ensembles industriels et la fumée qui frissonnait dans l'air, les hauts et les bas de la construction ou de la démolition comme des *mesas*, et par-dessus tout cela, les pouvoirs et les sous-pouvoirs tapis et aux aguets comme des sphinx. Un silence terrible planait, comme un jugement qui n'arrivait pas à s'exprimer<sup>46</sup>.

Persuadé d'être en contrôle de ses moindres faits et gestes, Augie se paye *de facto* et avec beaucoup d'innocence bien des illusions sur lui-même. Chacune de ses aventures sentimentales vire tôt ou tard à l'échec, manipulé qu'il est tantôt par Thea Fenchel, tantôt par Milla Villars ou encore Stella Chesney, autant de femmes séduisantes et on ne peut plus irrésistibles pour lui. Il est l'objet

---

44. *Ibid.*, p. 195.

45. *Ibid.*, p. 277.

46. *Ibid.*, p. 501. Le mot en italique est dans le texte.



aussi de manipulations sans scrupules de la part d'Einhorn, un être physiquement diminué, aussi rapace et vicieux qu'il peut être revêché, mais qu'Augie a toujours idéalisé avec beaucoup de candeur et pour sa plus grande infortune finalement :

Et Einhorn ! Seigneur, ce qu'il pouvait se montrer séduisant : c'était le charme incarné. Et c'était cela qui vous embrouillait. [...] Il était égoïste, jaloux, tyrannique, muet comme une carpe et hypocrite. Et pourtant, je finissais par avoir une haute estime pour lui. [...] Pourquoi en vouloir au pauvre Einhorn, avec ses jambes de momie et ses désirs d'infirme exacerbés<sup>47</sup> ?

Bref, le héros se retrouve empêtré selon diverses formes dans l'aliénation alors qu'il se croit pourtant un individu parfaitement libre de ses pensées et agissements.

En retour, Augie apprend à mieux se connaître à chaque échec qu'il est forcé d'encaisser, d'autant plus que l'histoire ne comporte pas que des scènes picaresques et rocambolesques, ce qui ne manque pas de laisser des cicatrices à la fois douloureuses et permanentes dans sa conscience. Ô surprise, le lecteur ne le voyant pas du tout venir, le roman se clôt dans la détente et non la tragédie, plus précisément sur la faculté irréductible de l'homme de rire, de rire des autres et de lui-même, l'humour constituant pour Bellow l'une de ses plus fines astuces en tant que créateur littéraire :

C'est l'*animal ridens* qu'il y a en moi, la créature toujours prête à rire qui se réveille sans cesse. [...] Ou bien est-ce le rire que m'inspire la nature – y compris l'éternité – la nature qui se croit capable de nous vaincre et de l'emporter sur le pouvoir de l'espérance ? Non, non, me dis-je. Elle ne triomphera jamais. Mais c'est probablement là qu'est la plaisanterie, seulement on ne sait pas aux dépens de qui, si c'est aux dépens de l'un ou de l'autre, et le rire est une énigme qui les comprend tous les deux<sup>48</sup>.

Plus d'un niveau de sens est impliqué dans cette histoire. Il y a, par exemple, le désir éprouvé par Bellow, à cette étape de sa

47. *Ibid.*, p. 126-127.

48. Saul Bellow, *Les aventures d'Augie March*, *op. cit.*, p. 631. Les deux mots en italique sont dans le texte.

carrière, de forger un héros avant tout rebelle, une sorte de récréation moderne du chevalier d'autrefois sans peur et sans reproche, cherchant à définir son authenticité en tant qu'individu en s'opposant aux institutions établies malgré tous les risques que le geste comporte. Dans les mots de Philip Roth :

[...] *Augie March*, œuvre où tout déborde, y compris la jubilation de son auteur, vaste roman volubile et tentaculaire, se déroule dans des lieux où la plénitude de la vie vous enivre [...] <sup>49</sup>.

Il y a aussi l'intention de dresser, à travers les multiples tribulations d'Augie, une sorte de miroir de la littérature étatsunienne du moment :

*Augie March* se lit comme une histoire fictive de la littérature américaine ; elle sert à évaluer une attitude littéraire dont l'existence se voit réfléchie dans les expériences du protagoniste et dans ses réactions à celles-ci. [...] Le caractère ainsi que les expériences du héros bellovien sont interprétables comme une vaste représentation de la condition humaine contemporaine ainsi que la dramatisation d'un commentaire approfondi sur la littérature et la société <sup>50</sup>.

Que révèle le miroir en question ? La littérature étatsunienne demeurerait largement une littérature de l'aliénation. Augie affronte, certes avec courage et espoir, un contexte social qui le contraint de plus d'une manière, mais il n'arrive pas à véritablement le dominer. Il en est quitte à se réconcilier avec lui par le rire – un compromis, essentiellement. Le roman se présente donc comme une sorte d'hybride littéraire, faisant de la place à la fois à l'affirmation furieuse et jubilatoire du héros dans l'Amérique des grands horizons et à la pesanteur irrépressible des forces sociales ou environnementales, thème par excellence de l'esthétique réaliste classique <sup>51</sup>.

49. Dans « Saul Bellow, relectures », *op. cit.*, p. 14.

50. Robert R. Dutton, *Saul Bellow, op. cit.*, p. 42.

51. L'œuvre romanesque de Bellow, plus particulièrement son récit *The Adventures of Augie March*, semble avoir exercé une influence appréciable sur l'écrivain juif montréalais Mordecai Richler (1931-2001). On trouvera des détails pertinents sur ce point dans les deux plus récentes biographies de l'homme : Charles Foran, *Mordecai. The Life & Times*, Toronto, Random House, 2011 ; Reinhold Kramer,

La fiction suivante de Bellow s'intitule *Herzog*. Elle s'ouvre sur cette phrase : « Si j'ai perdu la tête, ça m'est égal, songeait Moses D. Herzog<sup>52</sup>. » Celui qui s'exprime ainsi est un Juif, professeur universitaire de métier, marié à une femme répondant au prénom de Madeleine, ici réfugié dans sa vieille maison de campagne des Berkshires, une région montagneuse située dans la partie ouest du Massachusetts. Nous sommes l'été. L'homme vit là tout seul depuis la fin du printemps et pour une raison bien précise :

À la fin du printemps, Herzog avait éprouvé l'irrésistible besoin d'expliquer, de vider son sac, de justifier ses actes, de prendre un peu de recul, de clarifier, de corriger<sup>53</sup>.

Moses se trouve, de fait, en proie à une profonde crise après avoir complètement raté un premier mariage et mis en danger celui qui le lie maintenant à Madeleine. Il a été obligé de suspendre son emploi académique<sup>54</sup>, est rongé par des dettes financières, doit subir la pitié de sa proche famille et de ses amis, ainsi de suite. Avec son retrait volontaire à la campagne, il cherche à retrouver le mieux possible son équilibre intérieur. Bellow confie ici l'action de son héros à deux grandes stratégies différentes. D'une part, Herzog remonte – étape par étape – le cours de sa vie afin de comprendre le mieux possible les raisons de ses déboires. D'autre part, il se met à l'écriture de lettres qu'il destine imaginativement à plein de gens ayant à un moment ou l'autre, et pour divers motifs, traversé son existence<sup>55</sup>.

---

*Mordecai Richler. Leaving St Urbain*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University, 2008 (trad. fr. sous le titre : *Mordecai Richler. Entre séduction et provocation*, Québec, Septentrion, 2011).

52. Saul Bellow, *Herzog*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.

53. *Ibid.*, p. 10.

54. Mais non pour des raisons proprement académiques ; « Herzog ne quitta pas l'enseignement parce qu'il y réussissait mal. Au contraire, sa réputation était bonne. Sa thèse avait fait quelque bruit et avait été traduite en français et en allemand. Son livre, qu'on n'avait guère remarqué lors de sa publication, figurait maintenant sur de nombreuses listes d'ouvrages à lire [...]. Il était désespéré, impatient, furieux. En même temps, sa femme et lui avaient un comportement très étrange. » Dans *Ibid.*, p. 14-15.

55. « Dans son désarroi, il se met à écrire des lettres qu'il destine mentalement à ses amantes, à ses amis, à ses parents, à des philosophes, à des hommes politiques, et

*Herzog*, le roman, est la résultante directe de ces deux manières de se dire par le protagoniste principal et il est, pour cette raison précise, centré sur lui de la première à la dernière page. Le travail de mémoire conduit Moses, un immigrant comme bien d'autres de son groupe ethnique, à se rappeler ses joyeuses années d'enfance sur la rue Napoléon à Montréal (un double, encore, de Bellow?). Il le fait aussi passer en revue ses pénibles années de vie conjugale, surtout avec sa seconde femme, Madeleine. Il lui faut en effet digérer le fait qu'elle le trompe depuis longtemps avec un de ses amis, Valentin Gersbach, un artiste qu'il a déjà généreusement aidé tant sur le plan personnel que professionnel. Sans compter aussi qu'elle l'a un beau jour quitté en amenant avec elle leur toute jeune fille, Junie. Bref, *Herzog* rumine plein de pensées sombres, tempête contre les uns et les autres, donne libre cours à ses récriminations, se débat contre l'angoisse causée par son désarroi. Le voici, pour fournir un exemple, en train de dénigrer son rival lors d'un échange avec un certain Simkin :

– Mais je [Simkin] ne comprends pas le jeu de ce Gersbach.

– Je vais vous expliquer. C'est un chef de piste, un vulgarisateur, un agent de liaison pour l'élite. Il met le grappin sur des célébrités et les exhibe devant le public. Il donne à toute sorte de gens l'impression qu'il a exactement ce qu'ils recherchent. La subtilité pour les subtils. La cordialité pour les gens cordiaux. Pour les brutes, la brutalité. Pour les escrocs, l'hypocrisie. L'atrocité pour les atroces. Tout ce que vous désirez. C'est du plasma émotionnel qui peut circuler dans n'importe quel système<sup>56</sup>.

Et, comme déjà mentionné, *Herzog* griffonne aussi lettre sur lettre, chacune d'elles lui servant d'exutoire pour extérioriser ses sentiments, livrer ses opinions sur une diversité de sujets, juger son temps, et *tutti quanti*. On goûtera ici cette illustration, une lettre

---

finalement à Dieu, les prenant à partie, leur demandant des explications, exprimant ses croyances et ses doutes, ses vues sur la société américaine et sur le monde. En insérant la crise qu'il traverse dans le contexte plus large de la crise de la pensée occidentale, il veut inscrire son histoire personnelle dans l'Histoire. » Dans Claude Lévy, *Saul Bellow, op. cit.*, p. 47-48.

56. Saul Bellow, *Herzog, op. cit.*, p. 266.

adressée à un certain professeur Mermelstein venant de publier un savant livre de philosophie :

*[...] j'ai trouvé que vous traitiez Kierkegaard avec une certaine légèreté. J'ose dire que Kierkegaard estimait que la vérité avait perdu sa force de nos jours et que d'horribles souffrances et toute sorte de maux devaient nous la réapprendre, qu'il faudra que les châtements éternels de l'Enfer retrouvent leur réalité pour que l'humanité redevienne sérieuse. Je ne vois pas les choses comme ça. [...] Il faut que nous nous sortions de la tête l'idée que nous vivons une époque condamnée, que nous attendons la fin et autres choses du même style qui ne sont que des balivernes qu'on trouve dans les revues à la mode. Les choses sont assez sinistres sans qu'on ait besoin de jouer à se donner la chair de poule. Les gens qui se font peur les uns aux autres se livrent à un bien piètre exercice moral<sup>57</sup>.*

L'intrigue est ficelée de façon telle que le protagoniste central émerge à la fin, selon les apparences, comme grand gagnant de sa crise intérieure. Démarré à la campagne, le roman s'achève au même endroit, le héros lançant dans ce contexte de vie simple et fruste des signaux non équivoques d'un bien-être enfin retrouvé :

Il était surpris d'éprouver un tel contentement... du contentement ?  
Quelle plaisanterie, c'était de la joie qu'il éprouvait ! Pour la première fois peut-être, il sentait ce que c'était que d'être libéré de Madeleine.  
De la joie<sup>58</sup> !

Réconcilié avec lui-même et avec la vie, Moses est laissé en panne sèche de production de message : « Pour l'instant, il n'avait aucun message pour personne. Rien. Pas un seul mot<sup>59</sup>. » Le lecteur est donc forcé de conclure que c'est parce que l'homme savoure pleinement le bonheur et la sérénité ayant enfin frayé leur chemin dans sa vie. C'est la première fois, il est opportun de le souligner, que Bellow crée un personnage qui met de l'avant des éléments positifs – payants – pour tenter de résoudre le conflit existentiel l'opposant à son environnement social. L'auteur a lui-même commenté ainsi :

57. *Ibid.*, p. 385. Toutes les lettres composées par Herzog figurent en italique dans le roman.

58. *Ibid.*, p. 381.

59. *Ibid.*, p. 415.

Il [Herzog] est un homme intelligent et, je l'espère, d'un grand savoir. Dans les romans américains du 20<sup>e</sup> siècle, peu de héros possèdent une telle capacité mentale. [...] Il croit en certaines vertus qui sont presque disparues. La bonté, le sens du devoir, le courage – je crois qu'elles sont dissimulées partout dans le récit<sup>60</sup>.

Saul Bellow a visiblement pris de la distance, avec ce dernier roman, à l'égard de la littérature de l'aliénation ou encore de la victime.

Nous en sommes maintenant à *Mr. Sammler's Planet*, datant de 1970. Qui est au juste cet individu? Artur Sammler est un Juif Polonais âgé de soixante-dix ans. Dans les années vingt et trente, il a vécu à Londres comme correspondant pour des journaux et des magazines polonais et il a aussi été membre d'un cercle culturel présidé par l'écrivain Herbert George Wells (1866-1946). Peu avant la Seconde Guerre mondiale, lui, sa femme et leur fille Shula sont retournés vivre en Pologne, mais bien mal leur en prit. Au plus fort des ravages du nazisme, sa femme disparut lors d'un génocide de masse alors que Shula et Artur s'en tirèrent de justesse, celui-ci y laissant cependant son œil gauche. Lorsque s'ouvre le roman, ces deux survivants sont installés à New York depuis vingt ans déjà. Ils ont été rapatriés en Amérique grâce à l'intervention d'un neveu un peu plus jeune, le médecin Elya Gruner, qui a réussi à les faire sortir d'un minable camp de réfugiés peu après la guerre. Depuis qu'il réside à New York, le protagoniste principal vit modestement dans une chambre du West Side et il est présenté dès le départ au lecteur comme un intellectuel s'adonnant intensément à la lecture<sup>61</sup>,

---

60. Nina Steers, «Successor to Faulkner?» (1964), dans Gloria L. Cronin et Ben Siegel, dir., *Conversations with Saul Bellow*, *op. cit.*, p. 28-36. Citation : p. 33. Philip Roth a tenu à ajouter ce qui suit : «Tel est Herzog, la plus grande création de Bellow, [...] dans *Herzog* Bellow donne à son héros, non pas seulement un état d'esprit, une tournure d'esprit, mais un esprit digne de ce nom.» Dans «Saul Bellow, relectures», *op. cit.*, p. 17.

61. Pas n'importe qui ni n'importe quoi : «[...] Toynbee, Freud, Burckhardt, Spengler. Car il avait lu les historiens de la civilisation – Karl Marx, Max Weber, Max Scheler, Franz Oppenheimer. Avec des incursions annexes du côté d'Adorno, de Marcuse, de Norman O. Brown qu'il avait jugés des nullités. En même temps, il avait entamé la lecture de *Docteur Faustus*, des *Noyers d'Altenberg*, d'Ortega, des essais de Valéry sur l'histoire et la politique. Mais, après quatre ou cinq ans de ce régime, il n'avait plus envie que de lire certains écrivains religieux du XVIII<sup>e</sup> siècle

observant tout ce qui se déroule autour de lui, et philosophant à loisir sur l'existence.

Le cadre temporel du récit n'est que de trois jours. L'action démarre avec le réveil d'un Sammler anxieux, elle se terminera avec le décès d'Elya à l'hôpital, le premier à son chevet, mais arrivé trop tard pour l'accompagner en toute fin de vie. Le gros de la matière romanesque se situe entre ces deux événements. Pourquoi Sammler est-il anxieux ? Il redoute d'avoir été remarqué – et d'être éventuellement molesté – par un pickpocket noir, très musclé, qu'il a bien involontairement surpris en pleine action délictueuse dans un autobus de la ville. Le deuxième jour, il le croisera à nouveau dans un autre autobus, en train de refaire effrontément le même coup à un vieil homme. Cette fois, le Noir suivra Sammler jusqu'à son domicile, le tassera rudement contre un mur et lui exhibera son pénis, mais sans plus, en guise d'avertissement pour l'avenir. Le héros tentera de le faire coffrer en téléphonant sans délai au poste de police : en vain, car on ne le prendra pas du tout au sérieux. Toujours au cours des mêmes trois journées, Artur Sammler répondra positivement à l'invitation suivante : « L'un de ses ex-lecteurs, le jeune Lionel Feffer, lui avait demandé de prendre la parole au cours d'un séminaire à l'Université Columbia sur la question britannique au cours des années 30<sup>62</sup>. » Lors du séminaire, Sammler développe son thème en décrivant les grands espoirs utopiques qui ont été rattachés au projet de H. G. Wells :

[...] ce projet était basé sur la propagation de certaines sciences, la biologie, l'histoire, la sociologie, et sur l'application pratique des principes scientifiques à l'amélioration de la vie de l'homme ; [...] une société au service de l'homme fondée sur une conception scientifique et rationnelle de la vie<sup>63</sup>.

Ces deux expériences très différentes l'une de l'autre vont placer Sammler dans une position intellectuelle inconfortable : d'une part,

---

– Suso, Tauler et Maître Eckhart. » Dans Saul Bellow, *La planète de M. Sammler*, Paris, Gallimard, 1972 (orig. angl. : 1970), p. 39.

62. *Ibid.*, p. 39-40.

63. *Ibid.*, p. 43.

l'épisode du voleur l'a amené à mettre en doute l'intégrité de deux institutions sociales majeures, la science et la loi, symbolisées respectivement par le téléphone et la police ; d'autre part, son intervention au séminaire l'a amené à discourir en termes positifs sur une œuvre glorifiant sans condition la science moderne. Déchiré intérieurement, le protagoniste s'en remet au philosophe Alfred North Whitehead qu'il « admirait tellement » (p. 32) pour, si possible, découvrir dans son œuvre la solution de son dilemme. Or, Whitehead a écrit ce qui suit dans son célèbre ouvrage intitulé *La science et le monde moderne* :

Quand nous considérons ce que la religion représente pour l'humanité, et ce qu'est la science, il n'est pas exagéré de prétendre que le cours futur de l'Histoire dépend de l'attitude de notre génération face aux relations entre ces deux disciplines. Nous sommes en présence des deux forces générales les plus puissantes [...] qui influencent les hommes, et elles semblent antagonistes – la force de nos intuitions religieuses, et la force de notre impulsion à procéder à des observations précises et à des déductions logiques<sup>64</sup>.

Le nœud central du roman recoupe parfaitement ce conflit fondamental tel qu'argumenté ci-devant par Whitehead :

*Mr. Sammler's Planet* est l'histoire d'un homme qui se retrouve dans un monde insensé d'interactions à cause d'un déséquilibre entre les deux forces de la science et de la religion [...]. Le roman de Bellow est à la fois une histoire et une prophétie à propos de ce conflit entre la science et la religion<sup>65</sup>.

Plusieurs personnages servent de faire-valoir à Sammler, mais un en particulier s'y prête davantage que les autres compte tenu du conflit en cause. Il se nomme Govinda Lal, un biophysicien originaire de l'Inde, un esprit foncièrement rationaliste et auteur d'un manuscrit intitulé *L'Avenir de la Lune*, dans lequel il encense la technologie moderne de pouvoir permettre aux humains de se

64. Alfred North Whitehead, *La science et le monde moderne*, Monaco, Éditions du Rocher, 1994 (éd. orig. angl. : 1926), p. 210. La majuscule est dans le texte lui-même.

65. Robert Dutton, *Saul Bellow, op. cit.*, p. 140.



rendre très bientôt habiter cet astre et ainsi résoudre un certain nombre de problèmes reliés à l'existence des humains sur Terre. Amené par diverses circonstances à dialoguer avec cette personnification parfaite de la science contemporaine, Sammler lui lance ceci : « Mais maintenant, j'ai épuisé l'intérêt que je portais à [H. G.] Wells. Le vôtre aussi, j'espère, docteur Lal<sup>66</sup>. » D'autres échanges avec ce dernier le verront abattre de plus en plus clairement ses cartes en faveur de trouver des solutions sur la planète Terre, non dans l'espace... c'est-à-dire en soi-même, dans sa conscience, et avec le concours de la religion. Le paragraphe final du roman est suggestif à cet égard, Sammler étant aux côtés de son neveu Elya tout juste décédé :

Souviens-toi, Seigneur, de l'âme d'Elya Gruner, qui avec toute la bonne volonté possible, du mieux qu'il pouvait et même à un intolérable degré, même dans la suffocation et même au seuil de la mort, s'efforça toujours, même puérilement peut-être (puis-je être pardonné pour cette pensée), même avec une certaine servilité, de faire tout ce qu'on attendait de lui. [...] Il avait clairement conscience de la nécessité d'honorer et il honora – dans toute l'incohérence, les misérables pitreries de cette existence que nous traversons si vite –, il honora les termes de son contrat, les termes dont, au plus profond de son cœur, chaque être humain est conscient. Comme je suis conscient des miens. Comme le sont tous les hommes. Car telle est la vérité, que nous sommes conscients, Seigneur, que nous sommes conscients, que nous sommes conscients, conscients<sup>67</sup>.

Ce roman entremêle le chaud et le froid, sinon le glacial, autour du protagoniste principal Artur Sammler. En tant que rescapé des horreurs de la période nazie, demeure éternellement gravé dans sa tête ce qui y résonnera toujours comme l'une des plus terribles trahisons de l'idéal civilisé (« Notre espèce est-elle folle ? Les preuves abondent<sup>68</sup>. »). Par ailleurs, et malgré tout, la foi en l'humanité au sens philosophique du mot ne cesse de l'habiter. Ses multiples

66. Saul Bellow, *La planète de M. Sammler*, *op. cit.*, p. 206.

67. *Ibid.*, p. 299.

68. *Ibid.*, p. 92.

ruminations intérieures plus ses échanges avec divers interlocuteurs donnent à penser que, pour lui, ni l'être humain, ni sa civilisation sous toutes les latitudes ne sont irrémédiablement condamnés à être rayés de la planète par des forces monstrueuses. Religion aidant, l'homme peut contrôler ces dernières et façonner avec leur concours un monde qui saura éventuellement être meilleur que celui du présent.

### Stratégies narratives

Tel que nous l'avons fait avec les trois romanciers Farrell, Wright et Algren, attardons-nous brièvement aux stratégies de composition employées par Saul Bellow en tenant compte du moule originel dans lequel il s'est lui-même construit par l'entremise, entre autres, du reportage journalistique. Nul mystère pour ce qui est de l'emploi systématique de la typification. Les titres de plusieurs de ses romans le disent assez : *Augie March*, *Herzog*, *Mr. Sammler*, *Humboldt*, *Ravelstein*... autant de personnages « typés » – représentatifs de types sociaux précis, des Juifs en l'occurrence<sup>69</sup>. On peut soutenir sans risque d'erreur que le « type » équivaut, pour Bellow, au grand pivot autour duquel organiser la structure narrative de ses récits, conformément au réalisme esthétique conventionnel.

Pour ce qui est de la thématisation, l'écrivain part du fait que, selon lui, la société occidentale avancée, dont les États-Unis constituent le prototype insurpassé, est fortement menaçante pour ses membres, car en crise perpétuelle : « On peut affirmer sans exagération que l'histoire de notre siècle américain se résume à une série

---

69. De fait, Bellow est le grand écrivain du moment en ce qui concerne la condition juive en Amérique : « Écrivant en qualité de Juif et d'Américain (bien que né au Canada), Bellow s'exprime sur ce que cela signifie que de vivre dans la société américaine post-Seconde Guerre mondiale, 'la vie mentale du siècle ayant été défigurée' par les actions sans conscience et les motifs pathologiques avec quoi fut manigancé l'Holocauste (*Letters*, 439). » Victoria Aarons, « Saul Bellow », dans Timothy Parrish (dir.), *The Cambridge Companion to American Novelists*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 230-240. Citation : p. 233.

ininterrompue de crises<sup>70</sup>. » Cette toile de fond lui sert d'écran pour projeter son thème central, revenant dans tous ses romans, à savoir le conflit ouvert entre l'homme urbain contemporain et son environnement multidimensionnel l'agressant sans répit avec ses publicités mass-médiatiques abrutissantes, ses informations surabondantes où l'essentiel se voit noyé dans le superflu, son matérialisme grossier, ses flagrantes inégalités de pouvoir et de fortune, ainsi de suite. Ainsi, dans *L'homme en suspens* et dans *La victime*, l'écrivain met principalement en relief les sous-thèmes de l'isolement psychologique et de la persécution contre les Juifs à titre d'illustrations fortes du conflit ci-devant. Cela dit, Bellow n'est pas un auteur fondamentalement fataliste : il croit à la possibilité pour l'homme contemporain de prendre en charge sa destinée et de se réaliser avec toutes ses potentialités envers et contre son environnement social aliénant. Voilà ce que le lecteur découvre dans *Les aventures d'Augie March* avec cette fois les sous-thèmes de l'héroïsme aventurier, de l'optimisme et de l'espoir malgré les vicissitudes de l'environnement social urbain. Qui plus est, le comique et les traits d'humour y figurent pour faire contrepoids aux nombreuses déceptions et frustrations de l'existence quotidienne dans les grandes cités anonymes.

Une place non négligeable est réservée dans le roman bellovien au thème du déséquilibre individuel, pour ne pas dire du désordre mental<sup>71</sup>. On ne saurait s'en surprendre, connaissant la représentation maîtresse que l'écrivain rappelle de maintes manières de ce qu'est pour lui la société moderne avancée : une corne d'abondance illimitée et frôlant l'absurde pour les privilégiés de la grande consommation tous azimuts, un impitoyable laminoir pour les

---

70. Saul Bellow, «Writers and Literature in American Society», dans Joseph Ben-David et Terry Nichols Clark, dir., *Culture and Its Creators. Essays in honor of Edward Shils*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977, p. 172-196. Citation : p. 188.

71. «Considérant le nombre extraordinaire de références et de mises en scène de personnages déséquilibrés ou carrément fous, il semble avisé de dire que la folie non seulement joue un rôle important, mais constitue aussi un thème récurrent dans la fiction de Bellow.» Dans Walter Bigler, *Figures of Madness in Saul Bellow's Longer Fiction*, Berne, Peter Lang, 1998, p. 10.

moins favorisés du processus néo-darwinien de compétition socio-économique. Des illustrations? Dans la fiction *Herzog*, les tout premiers mots du protagoniste principal, Moses Elkanah Herzog, on s'en souviendra ici à bon escient, sont les suivants: « Si j'ai perdu la tête, ça m'est égal<sup>72</sup>. » Dès qu'il se met à remonter dans son passé, il donne clairement dans la compulsion et le délire de grandeur, comme dans cet extrait où il évalue sa contribution personnelle sous toute forme à l'humanité:

D'une façon ou d'une autre, l'idée sans doute folle m'est entrée dans la tête que mes propres actes avaient une importance historique, et ce (rêve?) m'a donné le sentiment que les gens qui me nuisaient compromettraient une expérience importante<sup>73</sup>.

Herzog révèle aussi la fragilité de son équilibre psychologique dans sa manie répétée de prononcer des verdicts d'égaré mental sur un grand nombre de caractères, par exemple sur son ex-femme Madeleine qu'il déclare être « une psychopathe » (p. 341) affligée de « germes de démence » (p. 365). Dans *La planète de M. Sammler*, le lecteur n'est pas long à comprendre que le protagoniste central, Artur Sammler, éprouve d'étranges sentiments à l'égard de sa ville d'adoption, New York<sup>74</sup>. Pourquoi est-il si appréhensif? Parce que, en Juif Polonais profondément marqué par un passé concentrationnaire douloureux, il ne peut s'empêcher de juger les États-Unis des années soixante avec des standards moraux, esthétiques et religieux des plus rigides. Ce qui l'amène à émettre des réflexions aussi excessives que celle-ci :

L'homme est un tueur. L'homme possède une nature morale. Cette anomalie ne peut être résolue que par la folie, par des rêves insensés dans lesquels des visions chimériques sont entretenues par un

72. Saul Bellow, *Herzog*, *op. cit.*, p. 9.

73. *Ibid.*, p. 134-135. L'italique fait partie intégrante de la citation.

74. « Le lecteur est frappé par son indignation souvent non contenue et par ses accès de colère envers la métropole new-yorkaise, ses habitants et le 20<sup>e</sup> siècle. Les craintes de M. Sammler concernant l'effondrement imminent du monde – parfois exprimées avec une sagesse froide et détachée – investissent le roman avec des tons sombres. » Dans Walter Bigler, *Figures of Madness in Saul Bellow's Longer Fiction*, *op. cit.*, p. 123.

système organisé, dans des états de délire aberrant, étayé de structures administratives<sup>75</sup>.

Passons à la technique de l'imagerie. Comme l'affirme ce critique,

Bellow est plus intéressé par les questions « métaphysiques » qu'à celles se rapportant aux trucs du métier, mais il comprend que c'est grâce aux images qu'il pourra le plus efficacement faire passer ses inquiétudes<sup>76</sup>.

Nous n'allons pas nous attarder aux petits détails, mais mettre plutôt en évidence les différentes sortes d'images venant sous la plume de l'écrivain d'un ouvrage à l'autre. Dès les premiers titres, les images évoquant la lourdeur, le poids, occupent une place importante. Elles symbolisent tantôt la pression de l'environnement urbain sur l'existence des personnages, tantôt la contrainte exercée par un caractère singulier sur un autre et l'inconfort psychologique qui en découle. Par exemple, dans *Un homme en suspens*, l'épouse du protagoniste principal Joseph l'« entretient » (p. 11) afin qu'il trouve la vie plus tolérable, mais en vain, celle-ci demeurant toujours à ses yeux un « répugnant fardeau » (p. 21). On relève une problématique semblable dans les pages de *La victime*. Asa, le caractère central, s'y sent littéralement écrasé par l'existence : « Il avait l'étrange impression que le monde pesait sur lui de tout son poids, sur son corps, sur son âme, pesant sur sa poitrine et sur ses intestins<sup>77</sup>. » Avec moult variations, les romans ultérieurs de Bellow contiennent tous des images reliées à la pesanteur, aux fardeaux que la vie oblige chacun, ou presque, à subir contre son gré, d'une manière ou d'une autre.

Une autre catégorie importante d'images chez l'écrivain est celle de la difformité, du handicap, de la maladie, bref de tout ce qui diminue physiquement ou psychologiquement l'individu plongé dans sa jungle urbaine et le place ainsi en situation de

75. Saul Bellow, *La planète de M. Sammler*, op. cit., p. 190-191.

76. Irving Malin, *Saul Bellow's Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1969, p. 85. Le mot entre guillemets est dans le texte original.

77. Saul Bellow, *La victime*, op. cit., p. 256.

vulnérabilité. Par exemple, *La victime* démarre sur une réalité de ce type : Asa apprend dès le départ que son jeune neveu Mickey est atteint d'une infirmité sévère qui le mènera ultimement à la mort. *Les aventures d'Augie March* débordent en illustrations de toutes sortes, bien condensées dans cet extrait de l'ouvrage d'Irving Malin :

Maman n'a presque plus de dents, et les pieds immenses ; Mémé Lausch est aussi « ratatinée qu'un vieux sac en papier » ; Georgie est un idiot avec les pieds « rigides » ; même le chien Winnie est affecté d'« une respiration bruyante » ; Augie est en assez bonne santé, mais il souffre d'agitation mentale. Leurs amis sont également des individus difformes ou malades<sup>78</sup>.

Comme les personnages imaginés par Bellow se sentent souvent coincés, pressurés par leur environnement dans sa double dimension physique et sociale, ils tendent à se déplacer afin de résoudre cette difficulté. Voilà qui ouvre la porte à la catégorie des images du mouvement, mais erratique, circulaire, sans finalité précise. Par exemple, Augie March voyage sans cesse d'un endroit à l'autre, à la recherche d'une réponse satisfaisante à ses questions existentielles. Mais rien n'est moins sûr s'il sait où il s'en va et pourquoi exactement :

Je suis une sorte de Colomb pour tous ceux qui sont à portée de la main et je crois fermement qu'on peut les rejoindre dans cette *terra incognita* immédiate qui s'étend devant chaque regard. Peut-être que je suis un raté dans cette sorte d'entreprise<sup>79</sup>.

Dans la fiction *Herzog*, un changement significatif est introduit. Se sentant coincé dans une situation angoissante, le héros se rend à sa maison de campagne dans le Massachusetts et il sait très bien pourquoi : s'isoler physiquement et psychologiquement de la grande ville afin de mieux se retrouver comme individu. Le mouvement 'intentionnel' trouvera désormais sa place dans l'écriture de Bellow

78. *Ibid.*, p. 92. Les mots entre guillemets ont été prélevés par Malin dans le roman de Bellow.

79. Saul Bellow, *Les aventures d'Augie March*, *op. cit.*, p. 631. Les mots en italique font partie intégrale du texte.

à côté du mouvement « erratique ». *Herzog* marque aussi l'entrée d'une autre catégorie d'images sous la plume de son créateur : l'intellectuel en conflit avec lui-même, incapable de réconcilier son existence et le monde complexe dans lequel il vit, se sentant pour cette raison inutile et enclin à l'auto-accusation sacrificielle. Cette imagerie plus sophistiquée va réapparaître dans presque tous les romans postérieurs à *Herzog*, à travers différentes figures singulières.

Il n'y a pas, pour finir, que de l'action tragique chez Saul Bellow, nous le savons bien : il y a aussi de l'action comique – beaucoup même – selon diverses formules (ironie, parodie, farce, jeux de mots, caricature, ainsi de suite). Voilà qui pave la voie à une autre espèce d'image venant se juxtaposer à la première espèce – tragique – dans le but de produire un effet dramatique soigneusement calculé autour du contraste entre les deux. Peu importe la catégorie ou l'espèce en fin de compte, les images chez Bellow répondent en première instance au besoin de décrire avec un haut degré de réalisme les tempéraments, les situations, les objets, les paysages et les décors, bref le monde multidimensionnel dans lequel se déroule l'histoire. Mais elles ont aussi, cette fois en seconde instance, une portée profondément symbolique : elles existent pour signifier les grandes vérités de l'existence, pour représenter et exprimer de quelque façon le destin de l'homme contemporain dans son habitat urbain. Elles servent la fonction symbolique ou métaphysique à laquelle tient Bellow le grand artiste. À travers le singulier, l'anecdotique, celui-ci vise clairement l'universel et son système d'images est là pour satisfaire à cette exigence de très haut niveau.

Arrêtons ici notre analyse des œuvres romanesques de Bellow, car nous avons déjà amassé suffisamment de matière pour étayer notre propre argumentation. Le lecteur n'aura pas manqué d'observer le déplacement esthétique qui s'est opéré, non pas de manière linéaire ou uniforme, mais par à-coups successifs depuis *L'Homme en suspens* en 1944 jusqu'à *La planète de Mr. Sammler* en 1970, au travers de cinq romans donc et en l'espace d'une vingtaine d'années environ. Dans les deux premières fictions de cette série, les prota-

gonistes subissent les contraintes de leur environnement et doivent s'y plier à tous égards: le déterminisme social y fait force de loi. Bellow s'affirme dans ces deux récits comme un romancier sociologique exactement de la même facture, bien que ses sources scientifiques diffèrent, que celle du trio chicagoin Farrell-Wright-Algren.

Dans son troisième roman, *Les aventures d'Augie March* (1953), Bellow modèle un héros qui, sans s'affranchir totalement des contraintes environnementales qui sont les siennes, parvient néanmoins à affirmer sa nature intrinsèque sinon même à s'autodéterminer comme individu avec un certain succès :

Depuis le réalisme descriptif dont la concision rappelle Hemingway vers la mise en relief des processus mentaux d'Augie, [...] l'évolution stylistique de Bellow tend à culminer dans un nouveau réalisme centré sur l'interaction entre un esprit singulier et le monde environnant<sup>80</sup>.

Il s'agit là, avons-nous écrit plus avant, d'une construction littéraire hybride. Elle fait la part égale à la dimension intérieure de l'existence, contrebalançant dans une sorte de jeu pendulaire le déterminisme qui serait naturellement inscrit dans l'environnement sociétal. Cette capacité introspective, un nouvel élément dans l'esthétique de Bellow, illustre sa réaction critique devant le conservatisme politique étriqué – presque un terrorisme en son genre – et le consumérisme grossier filtrant de la nouvelle culture de masse en montée rapide dans la société étatsunienne post-1950. En artiste visionnaire, Bellow lui oppose un héros américain blanc, juif d'appartenance, énergique et relativement sûr de lui – pensons au personnage Herzog, en plus d'Augie Marsh – tandis qu'il s'attaque à la tâche de bâtir sa destinée par ses propres moyens et non plus se la faire imposer de l'extérieur dans cette Amérique moderne qui l'a vu naître.

---

80. Andrew Hoberek, «The Jewish great American novel», dans Leonard Cassuto (dir.), *The Cambridge History of the American Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 893-908. Citation : p. 895-896.



Cette représentation d'un sujet humain socialement conscient et combattant n'est pas indépendante de certains courants de pensée européens, français en particulier, avec lesquels Bellow a pris contact lors d'un séjour de deux ans qu'il a effectué à Paris, en 1948 et 1949, à titre de boursier de la prestigieuse fondation Guggenheim. Les individus qui saturaient à l'époque l'« air intellectuel du temps » se nommaient Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Maurice Merleau-Ponty, Georges Bataille. Malgré son scepticisme envers la posture idéologique de beaucoup d'entre eux concernant les Américains – « Bellow [...] était dubitatif à l'endroit des intellectuels parisiens qu'il rencontra et méprisant devant leur posture naïvement procommuniste et anti-américaine<sup>81</sup> » –, il lui a été impossible de ne pas absorber plusieurs éléments fondamentaux, soit du courant existentialiste, soit des penseurs hérétiques, soit de la pensée phénoménologique. Les trois courants nourrissaient alors les discussions et les débats, leur foyer commun de convergence étant le *sujet* humain moderne, disposé à volontairement et librement s'affirmer en prenant en charge sa destinée (avec tous les risques que cela comporte) dans un environnement social largement hostile et tyrannique.

## LE MONDE DE NORMAN MAILER

Nous sommes, avec cet écrivain et comme déjà mentionné, à la pointe extrême de la queue de la comète du roman sociologique. Mais nous y sommes toujours : d'où sa place dans cet essai critique, mais avec un statut un peu différent de celui de son collègue Saul Bellow.

Aussi talentueux que son contemporain Bellow, et Juif comme lui, non moins ambitieux aussi sur le plan littéraire, Mailer se serait tôt fixé le projet, selon une critique contemporaine, de ne devenir rien de moins qu'un prophète des temps modernes :

---

81. James Atlas, *Bellow. A Biography*, *op. cit.*, p. 141.

Norman Mailer (1923-2007) est l'une des figures littéraires les plus singulières du XX<sup>e</sup> siècle. La place qu'il y occupe ne peut être dissociée de la mission quasi religieuse qu'il s'était fixée à lui-même au début de sa carrière: acquérir la dimension d'un prophète, celle d'un messie autoproclamé de son temps et de son pays, l'Amérique<sup>82</sup>.

Son premier roman date de 1948, *The Naked and the Dead*, paraissant un an juste après *The Victim* de Saul Bellow. L'homme revient alors d'un séjour en France (1947-1948) qui l'a amené à étudier les lettres à la Sorbonne et lui a aussi fourni l'occasion de faire des rencontres intellectuelles intéressantes, entre autres avec Jean Malaquais, un philosophe marxiste antistalinien et avec James Baldwin, un écrivain afro-américain expatrié et appelé à devenir illustre. Son deuxième roman s'intitule *Barbary Shore*, datant de 1951. Voici la liste des plus importantes fictions dont Mailer sera ensuite le signataire jusqu'à son décès survenu en 2007: *The Deer Park* (1955), *An American Dream* (1965), *Why Are We in Vietnam?* (1967), *The Armies of the Night* (1968), *The Executioner's Song* (1979), *Ancient Evenings* (1983), *Tough Guys Don't Dance* (1984), *Harlot's Ghost* (1991), *The Gospel According to the Son* (1997), *The Castle in the Forest* (2007). Comme ce fut le cas avec Saul Bellow, nous n'allons pas examiner tous ces romans, mais seulement un bref échantillon de la période comprise entre 1948 et 1968.

### Cinq œuvres très américaines

Le roman *The Naked and the Dead* est un bel exemple de ce que la critique Claudine Thomas qualifiera d'« écriture-défi<sup>83</sup> » chez Mailer, soit son audacieux projet de composer un grand roman de

---

82. Gwendolyn Simpson Chabrier, *Norman Mailer, un prophète américain*, Paris, Ramsay, 2008, p. 17. En 1959, Mailer devait lui-même exposer ainsi ses grandioses ambitions littéraires: « Arriver à rien de moins que réaliser une révolution dans la conscience de notre époque. Illusions ou pas sur moi-même, c'était alors une évidence pour moi de penser que mon œuvre présente et future exercerait une influence plus profonde que toute autre œuvre produite par un écrivain américain de mon temps. » Dans *Advertisements for Myself*, New York, Putnam's Sons, 1959, p. 17.

83. Claudine Thomas, *Norman Mailer*, Paris, Belin, 1997.

guerre avant même que toutes les fumées et saletés du second conflit mondial se soient à tout jamais dissipées<sup>84</sup>. Copieuse (665 pages en traduction française), l'œuvre plonge le lecteur dans un univers à la fois artificiel – une fausse communauté humaine n'existant que dans le contexte très circonstancié de la guerre – et hallucinant d'états extrêmes sur le registre du sinistre et du macabre. L'intrigue en est relativement simple. Les troupes militaires américaines sont installées sur un îlot du Pacifique où se trouvent déjà des combattants japonais. Leur mission : nettoyer la place, ce qu'ils arrivent d'ailleurs à faire au terme de l'histoire. *The Naked and the Dead* raconte par le menu la série des opérations planifiées par le haut commandement puis exécutées par les troupes de choc pour parvenir à l'objectif final. Une panoplie de protagonistes défile sur le théâtre des opérations, les principaux étant : le général Edward Cummings, commandant en chef, et le lieutenant Hearn, deux produits de la haute bourgeoisie américaine ; le sergent Croft, originaire du Texas, un homme dur que rien n'émeut ; les simples soldats Valsen, du Montana, le Noir Wilson, du sud pauvre des États-Unis, Ridges, du Mississippi, Martinez, un Mexicain d'origine, Goldstein et Roth, deux Juifs en provenance de l'est du pays.

Deux importantes qualités littéraires s'affirment sous la plume débutante de Mailer, romancier. D'une part, sa maîtrise exceptionnelle de la langue pour décrire un paysage, une situation, ou toute autre chose avec le plus saisissant des réalismes. Voici un premier exemple :

Le coucher de soleil déployait une profusion et un chatolement de couleurs que l'on ne peut voir que dans les tropiques. À l'exception d'une bande étroite située à l'horizon, le ciel entier était couvert de nuages noirs gorgés de pluie. Le soleil avait déjà disparu, mais son reflet se concentrait en une ligne de couleur où le ciel et l'eau se rejoignaient. Le coucher dessinait un arc en forme d'anse, de port étrange et illusoire baigné dans un spectre éclatant fait de cramoisis

---

84. La genèse de ce roman est directement liée au service de deux années (1944-1946) que Mailer effectua comme recrue ordinaire dans l'armée des États-Unis. Il voyagea alors avec la 112<sup>e</sup> Cavalerie du côté des Philippines ainsi que du Japon.

et de jaunes d'or et de verts canari. Un collier de minuscules nuages semblables à des saucisses en miniature s'égrenait en un pointillé d'un pourpre royal. Bientôt les hommes se firent l'impression d'apercevoir une île fabuleuse sortie de leur imagination. Tout rougeoyait dans cette île, tout y frémissait de réalité<sup>85</sup>.

Sur un tout autre registre, celui de la terreur, voici un second exemple :

Il [Croft] entendit un son qui lui perça les chairs. Quelqu'un appela depuis l'autre rive : « Yank! Yank! » Il demeura figé. La voix était fine et perçante, hideuse sous sa forme chuchotée. C'est un Japonais, se dit-il. Il était incapable de bouger dans cet instant.

Yank! C'était lui qu'on appelait. Yank. Nous venir chercher toi, Yank.

La nuit couchait une lourde, étouffante natte sur la rivière. Croft essaya de respirer.

Nous venir chercher toi, Yank.

Croft eut la sensation qu'une main s'était soudain abattue sur son dos, qu'elle voyageait le long de sa colonne vertébrale pour le saisir par les cheveux. « Nous venons te chercher, Yank », s'entendit-il chuchoter. Il éprouvait l'agonisante impuissance de celui qui, dans un cauchemar, veut crier et ne peut émettre un son. « *Nous venir chercher toi, Yank.* » Un terrible tremblement s'empara de lui pour un moment, et ses mains semblèrent gelées sur la mitrailleuse. L'intense pression à l'intérieur de sa tête lui devenait insupportable<sup>86</sup>.

D'autre part, Mailer excelle à aménager son récit comme un ensemble reproduisant et accusant tout à la fois « la structure de classes et l'oppression de la société civile contemporaine, ainsi que le règne, qui s'annonce tout proche, d'un nouveau totalitarisme, celui de l'organisation et des monopoles<sup>87</sup> ». On accède, du coup, à la fibre proprement sociale du récit. Comment l'écrivain s'y

85. Norman Mailer, *Les nus et les morts*, Paris, Albin Michel, 1950 (éd. orig. angl. : 1948), p. 417.

86. *Ibid.*, p. 186-187. Les italiques sont dans le texte original.

87. Claudine Thomas, *Norman Mailer, op. cit.*, p. 23.

prend-il? De diverses manières. Par exemple, par des oppositions frontales entre le général Cummings, le décideur principal des opérations et ses subordonnés tenus d'obéir unilatéralement à ses ordres, lesquels sont tous à très haut risque de mort d'hommes. L'enjeu : une soumission totale des seconds au premier sans critique possible, un parfait miroir des conséquences issues des inégalités de statut et de rôle dans la société « libre », poussées ici à l'extrême dans cette communauté artificielle qu'est l'armée. Voici un exemple. Cummings se trouve à bord d'une jeep avec deux de ses officiers subordonnés, Hearn et Dalleson, plus un chauffeur. Contre les attentes normales de ceux-ci, il vient de donner l'ordre de rouler en plein territoire qu'il sait parfaitement être occupé par les troupes japonaises. Le dialogue se déroule ainsi :

– J'aime le chaos ; c'est comme un réactif qui écume dans l'éprouvette avant la précipitation des cristaux. C'est une espèce d'apéritif pour moi. [Cummings]

Une façon d'en mettre plein la vue, avait pensé Hearn sur le moment. Le général n'aimait pas le chaos, du moins pas quand lui-même se trouvait dans l'éprouvette. [...]

Cela déprimait Hearn, et à la fois forçait son admiration. Une capacité de concentration de cette espèce était inhumaine : elle lui échappait. Il regardait la jungle d'un air contrarié, éprouvant la carabine dans ses mains. Il était possible qu'une mitraillette les attendît au prochain tournant de la route, ou encore, plus vraisemblablement, quelques tireurs japonais avec une ou deux armes automatiques. Leur jeep prendrait le tournant, douze balles l'atteindraient d'une seule volée, et c'en serait fait de la petite histoire de ses marches tâtonnantes et de ses misérables mécontentements. Et, avec lui, tout aussi fortuitement, périrait un homme qui était peut-être un génie, et un godiche mastoc comme Dalleson, et un jeune et nerveux chauffeur qui était probablement un fasciste en herbe. Comme cela. En prenant un virage sur la route<sup>88</sup>.

Une autre stratégie chez Mailer consiste à faire monologuer son commandant en chef, à le faire méditer intérieurement sur la guerre,

---

88. Norman Mailer, *Les nus et les morts*, *op. cit.*, p. 99-100.

mais avec une exaltation telle autour de l'événement qu'elle frôle l'obsession :

Cummings écoutait l'écho assourdi de l'explosion, à des milles dans la jungle. Il imaginait le brillant, le destructif bouquet de flammes, la rupture hurlante du métal qui fuse en chantant dans les airs. Je me demande si ça a tué quelqu'un, pensait-il? La sensation de soulagement qui se répandait dans son corps lui fit comprendre avec quelle tension il avait attendu l'atterrissage de l'obus. Il se sentait à la fois assouvi et exténué. Les guerres, ou plutôt la *guerre*, est une chose étrange, se dit-il un peu ineptement. Mais il savait ce qu'il entendait par là. Tout y était ennui et routine, règlements et chicanerie, et cependant un cœur battait là-dessous qui vous emportait dans son rythme quand on s'y jetait à corps perdu. Les aspirations secrètes de l'homme, les immolations sur les collines sacrées, le remous des désirs et des convoitises dans la nuit et dans le sommeil, n'étaient-ils pas contenus dans le fracas hurlant d'un obus, dans le feu et le tonnerre sortis de la main de l'homme? [...] Le complexe mugissant de sons et d'images et d'odeurs, multiplié et remultiplié par tous les canons de la division, se trouvait tout entier dans quelques cellules de sa tête, dans un insignifiant repli de sa cervelle. Tout – toute la violence, toute la coordination des choses avait pris naissance dans son esprit. Dans ce moment, dans cette nuit, il eut un tel sentiment de puissance qu'il connut les bornes du bonheur<sup>89</sup>.

C'est le profil d'un inquiétant dictateur que l'on voit surgir ici, rien de moins. Et lorsqu'il se met quelques pages plus loin à planifier minutieusement, du point de vue de la logique militaire foncièrement déterministe, l'avenir de la société américaine post-Deuxième Guerre mondiale, on saisit vite le message que le romancier s'applique à faire passer au lecteur : il n'est pas du tout impensable qu'un totalitarisme nouveau genre s'empare très bientôt de l'Amérique si les élus au pouvoir tombent sous le charme de leur élite militaire du moment. Ce que semble craindre Mailer et ce à quoi il veut rendre son lecteur particulièrement sensible, c'est le fait que l'Amérique soit en très sérieux danger de devenir une république fasciste. Mis à part ce volet majeur, le roman comporte

---

89. *Ibid.*, p. 521. Le mot en italique est dans le texte.

plusieurs scènes dures – comme il se doit – dans une fiction entièrement consacrée à la guerre : meurtres en série, soulèvements plus ou moins larvés des soldats ordinaires contre leurs officiers supérieurs, expéditions allant à la limite extrême des forces humaines tant psychologiques que physiques, etc. Mailer y fait preuve d'une impressionnante habileté rhétorique à fouiller dans les ressources tant émotives que cérébrales de ses protagonistes, tous tentant de s'acquitter au mieux de leurs missions quand ils ne succombent pas purement et simplement. Le meilleur comme le pire sont constamment appelés à se côtoyer dans le récit. Par sa dénonciation opiniâtre du fanatisme, du despotisme et de l'absurdité proprement humaine de la guerre, de toute guerre en fait, *The Naked and the Dead* se détache *in fine* comme une fiction particulièrement efficace dans tous ses effets contre la violence<sup>90</sup>.

Quelles sont les sources et les influences qui ont joué derrière ce premier roman de Mailer ? L'homme s'est exprimé ainsi sur le sujet : « Le fait est – une chose plutôt amusante – que la plus forte influence sur *Naked* fut *Moby Dick*<sup>91</sup>. » Pour sa part, Claudine Thomas écrit ceci :

Tout le monde s'empressera de le souligner : pour écrire *Naked*, le Mailer des années quarante s'est mis à l'école de Dos Passos et de James Farrell. Chez tel ou tel, viendront à l'esprit Conrad ou Thomas Wolfe. On tentera surtout d'évaluer la dette envers *U.S.A.*, la fameuse trilogie de John Dos Passos, dont les innovations techniques ne sont en effet pas étrangères à l'écriture de *Naked*<sup>92</sup>.

Mailer s'annonce, dès son premier roman, comme un écrivain réceptif au courant naturaliste et sociologique des années trente, à la manière de James Farrell, c'est-à-dire selon une approche valo-

---

90. « Ce que le roman décrit, en définitive, est l'anéantissement de l'humain par les rouages d'un système qui le dépasse : la violence d'État. » Dans Ronan Ludot-Vlasak, Jean-Yves Pellegrin, *Le roman américain*, Paris, PUF, 2011, p. 215.

91. Harvey Breit, « Talk with Norman Mailer » (1951), dans J. Michael Lennon (dir.), *Conversations with Norman Mailer*, Jackson, University Press of Mississippi, 1988, p. 15-17. Citation : p. 15. Le roman fantasmagique *Moby Dick* est l'œuvre de l'écrivain américain Herman Melville (1819-1891) et il date de 1851.

92. Claudine Thomas, *Norman Mailer, op. cit.*, p. 21.

risant le traitement en profondeur de portions bien délimitées du réel social. Voici un témoignage personnel sur sa découverte de Farrell :

J'ai été fasciné par ses livres – *Studs Lonigan*, la série sur Danny O'Neill. Les protagonistes appartenaient à un groupe économique un cran en dessous du mien et c'était excitant de voir comment ils vivaient. Ils m'ont motivé à devenir un écrivain. Farrell m'a démontré que tout dans la vie pouvait être prétexte à l'écriture<sup>93</sup>.

Et encore :

Farrell [...] a exercé une influence immense sur moi. *The Naked and the Dead* ainsi que *The Executioner's Song* ont une dette considérable envers lui. [...] Farrell m'a enseigné ce que l'on peut faire avec les circonstances simples et ordinaires de la vie des gens<sup>94</sup>.

Contrairement à Farrell, Bellow, Wright et Algren, Mailer n'a jamais été initié de quelque manière, par des cours, des expériences de travail, des contacts informels, à la sociologie ou à l'anthropologie. C'est d'« instinct », donc, qu'il s'est improvisé sociologue en fabriquant sa prose fictionnelle antiguerre. Du même mouvement, il a introduit des innovations techniques prises chez Dos Passos, en particulier son panoramisme, tout en rêvant à travers lui d'accoucher un beau jour d'un grand roman américain (« Dos Passos m'a transmis l'idée la plus forte, la plus simple et la plus directe de ce que c'est que d'écrire un grand roman américain<sup>95</sup>. »).

Deuxième roman : *Barbary Shore*, publié en 1951. Son contexte historique est, comme dans le roman précédent, le retour en force de l'idéologie conservatrice, les indices les plus nets de ce phénomène étant le ciblage du communisme par le département d'État et l'intérêt accru des agences gouvernementales pour la sécurité nationale. Mailer a clarifié ainsi le titre de son récit :

93. Charles Monaghan, « Portrait of a Man Reading » (1971), dans J. Michael Lennon (dir.), *Conversations with Norman Mailer, op. cit.*, p. 188-192. Citation : p. 189.

94. Eugene Kennedy, « The Essential Mailer » (1984), dans *Ibid.*, p. 330-336. Citation : p. 334.

95. Charles Monaghan, « Portrait of a Man Reading » (1971), dans *Ibid.*, p. 188-192. Citation : p. 189.



Il a une double signification. « Barbare » pour moi, est un mot très riche. L'un de ses sens est barbarisme, et l'autre, non dans le dictionnaire Oxford, a des connotations romantiques. Il vous fait penser à l'exotisme, aux pirates, aux choses romantiques<sup>96</sup>.

Les deux significations se trouvent fondues dans la fiction *Barbary Shore*. Six protagonistes s'y donnent la réplique autour d'un scénario rien de moins qu'hallucinant. Il y a d'abord le narrateur, intervenant à la première personne, dont le nom complet est Mikey Lovett. Il y a ensuite Beverly Guinevere, son mari William McLeod et leur petite fille Monina, âgée de trois ans et demi. Il y a enfin Leroy Hollingsworth et Lannie Madison, « dernière arrivée et visiteuse de nulle part<sup>97</sup> ». Toute l'histoire se déroule dans un seul lieu physique, sauf pour quelques brèves sorties dans les alentours immédiats : il s'agit d'une minable maison de chambres située à Brooklyn<sup>98</sup>, dans les années suivant immédiatement le second conflit mondial. Qui sont ces résidents de la maison en question ? Lovett est un ancien combattant qui a débarqué un beau jour à cet endroit avec le projet d'y écrire un roman : mais, amnésique à la suite de ses traumatismes, son passé lui est devenu inaccessible et il ne reconnaît plus l'idéal pour lequel il s'est battu. Guinevere est la séduisante tenancière des lieux. McLeod est un ancien militant communiste qui a rompu avec ses camarades, un ex-bolchévique en fuite et redoutant d'éventuelles persécutions. Lannie est une trotskyste qui, selon toute apparence, a carrément basculé dans la folie. Hollingsworth, enfin, est une taupe soit du FBI, soit d'une autre agence secrète américaine telle que la CIA, créée en 1947 – le récit demeurant obscur à ce propos – et il est chargé de surveiller ce petit groupe de marginaux gauchistes, plus particulièrement le personnage William McLeod.

L'intrigue semble ficelée sur le modèle d'un entonnoir dramaturgique. Pour le premier tiers environ du récit, le lecteur assiste

---

96. Harvey Breit, "Talk with Norman Mailer" (1951), dans *Ibid.*, p. 15-17. Citation : p. 16.

97. Claudine Thomas, *Norman Mailer, op. cit.*, p. 34.

98. Une ville que Mailer connaît bien pour y avoir résidé pendant quelques années.

au défilement successif des protagonistes, Lovett agissant en quelque sorte de charnière centrale. Il ne manque pas d'être troublé par la capiteuse Guinevere :

Alors que je me préparais à dormir pour la première fois dans ma nouvelle chambre, je réalisai que je rêvais de glisser Guinevere dans mon lit<sup>99</sup>.

McLeod le maintient sur la défensive plus que sur toute autre attitude :

Mon amitié avec McLeod ne progressa pas selon les modalités habituelles. J'appris à l'apprécier, mais je n'en sus pas davantage que ce qu'il m'avait confié la première fois<sup>100</sup>.

Hollingsworth le laisse interdit, tel qu'il ressort ici de leur premier contact :

– Cette petite discussion fut très agréable.

Il [Hollingsworth] retraits presque complètement dans sa chambre. Comme je parlais, il ajouta une dernière chose.

– Vous connaissez cette dame Guinevere ?

– Oui.

– Une personne très enjouée. Typique de New York, du moins ce que j'en sais.

Je n'avais absolument aucune idée de ce que je devais penser de Hollingsworth<sup>101</sup>.

Lannie, enfin, lui semble être une personne tout aussi étrange :

Avec ses traits délicats, elle aurait pu être séduisante sauf que son teint était sans éclat et entièrement décoloré sous les yeux ; de plus, ses cheveux bruns, non coiffés, tombaient de manière éparses sur ses

---

99. Norman Mailer, *Barbary Shore*, London, The New English Library Limited, 1958 (éd. orig. : 1951), p. 15.

100. *Ibid.*, p. 25.

101. *Ibid.*, p. 32-33.

épaules. J'eus l'impression qu'elle n'était pas très consciente d'elle-même [...] <sup>102</sup>.

Mais le plus gros du roman – son noyau dur, en fait – propulsera les protagonistes dans une sorte de vertigineux jeu de la vérité. Un procès en bonne et due forme démarre soudain à la pension. Il fait principalement se confronter l'agent du FBI et l'ex-militant bolchévique, forçant les autres à être les témoins malgré eux de ce qui définit l'enjeu central dudit procès, soit le démasquage public du second. Son meneur n'est nul autre que le sinistre personnage Hollingsworth <sup>103</sup> :

Je suis de l'espèce des durs à cuire, je dirais, mais sachez qu'il existe une source d'embarras, c'est le mot, pour moi. C'est lorsque je me trouve devant plein de soupçons. La franchise serait grandement appréciée <sup>104</sup>.

Le récit se transforme à partir de là en une suite de confessions et de spéculations plus ou moins échevelées, défilées par McLeod surtout puisqu'il est le seul protagoniste du roman à être traîné au banc des accusés :

« Originaire d'un milieu de classe ouvrière. Âgé de vingt ans en 1921. Développa un intérêt pour la révolution. Travailla comme machiniste, étudia les classiques marxistes durant la nuit. Joignit le Parti en 1922. » Une fois ces renseignements élémentaires exposés, il se mit à énumérer une liste de positions avec la même voix sèche qu'il a toujours utilisée en parlant de lui. Il était dans ce pays et il était aussi dans l'autre [la Russie]. Ici, il dirigeait une grève ; là-bas, il était le point de mire d'une agit-prop ; une bataille en forme de

102. *Ibid.*, p. 69.

103. Pourquoi sinistre ? Mailer l'explique ainsi : « Hollingsworth est inspiré de quelqu'un que j'ai rencontré à Paris, un jeune Américain insipide qui m'avait entraîné dans un café et posé un tas de questions idiotes. *The Naked and the Dead* venait de paraître et je pense qu'il en était impressionné. Oui, il y avait chez lui quelque chose de sinistre. [...] Il est demeuré dans ma mémoire et devint Leroy Hollingsworth dans *Barbary Shore*. » Steven Marcus, « Norman Mailer: An Interview » (1964), dans J. Michael Lennon (dir.), *Conversations with Norman Mailer*, *op. cit.*, p. 77-99. Citation : p. 90-91.

104. Norman Mailer, *Barbary Shore*, *op. cit.*, p. 126. Hollingsworth s'adresse directement ici à McLeod.

cabale ; un séjour en prison ; membre du Comité central américain ; chaque fait égale une brique à être mise en place et fixée avec du mortier, la date suivant l'événement avec la plus grande précision. « Revint en 1932. Voyagea intensivement, 1932-1935. En Union soviétique, 1935-1936. Espagne, 1936-1938. » D'autres voyages prirent la suite. Une année à Moscou, une année en Amérique [...]. « En 1941, quitta le Parti. Travailla ultérieurement comme statisticien pour le Bureau du gouvernement américain 1941-1942. Sous un nom d'emprunt. Laissa le bureau en 1942. Se consacre depuis à différentes tâches sous le nom de William McLeod. C'est tout.<sup>105</sup> »

Derrière cette opposition individuelle, Mailer confronte – le lecteur le capte vite – les deux plus formidables complexes militaro-industriels de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, celui de l'Union soviétique et celui des États-Unis. Chaque superpuissance serait porteuse d'une économie de mort parce que corrompue jusqu'à la moelle par les élites exerçant, de part et d'autre, le pouvoir. Or, il existerait une solution politique à cet épineux problème. Le romancier l'a glissée ainsi dans la bouche de McLeod :

Une option existe pour inverser le processus [...]. Elle ne jouit d'aucune prééminence pour le moment, et pourtant c'est tout ce que nous avons. Je réfère à cet ensemble d'idées et à ce programme que l'on pourrait vaguement appeler le socialisme révolutionnaire. S'y trouve affirmée la vision d'une société où c'est la multitude qui détient et contrôle les moyens de production en opposition à ce qui prévaut partout aujourd'hui. Elle renferme la vraie conception de l'égalité, à savoir que chacun travaille en proportion de ses capacités et reçoit en proportion de ses besoins. Elle débouche sur la fin de l'exploitation et le début de la justice<sup>106</sup>.

Belle utopie, s'il en est une, mais qui jamais ne s'affichera de forme concrète dans le dénouement de la fiction. McLeod disparaît dans les toutes dernières pages, victime selon toute apparence d'une

---

105. *Ibid.*, p. 127-128.

106. *Ibid.*, p. 201. Nul doute que c'est Mailer qui s'exprime ici par l'intermédiaire de son personnage.

exécution en règle par les agents secrets du gouvernement<sup>107</sup>. Avec ce dernier, se voit gommée toute démarche officielle dans le sens exposé plus avant. Puis Hollingsworth rejoint Beverly Guinevere et sa fille Monina, et les trois partent ensemble pour Hollywood. Pourquoi cette ville ? Pour tenter de vivre un fantasme romantique, très *american dream*, avoué tôt dans l'histoire par Guinevere :

Je veux la [Monina] garder à l'état de bébé. Je vais vous dire, j'ai pensé vraiment à tout. Dans environ un an ou deux, je vais avoir épargné assez d'argent pour me rendre à Hollywood, Monina étant une valeur sûre. Elle doit seulement demeurer une enfant. Il n'y a pas autant de rôles pour des enfants âgés de cinq ans qu'il y en a, vous savez, pour de jeunes enfants d'un an et plus. Voilà pourquoi je veux qu'elle demeure jeune<sup>108</sup>.

Restent donc sur place Michael Lovett, le héros-narrateur, et Lannie Madison, complètement perdue. Elle se fera coffrer par les agents gouvernementaux à cause de ses propos erratiques proférés sur la scène même du crime. Pour sa part, Lovett demeure libre de ses mouvements, mais il attend que des « signes » se manifestent afin qu'il puisse décider de sa vie future : « Je suis obligé de vivre en attente des signes qui vont m'informer que je dois me déplacer encore<sup>109</sup>. » Roman d'idées et de spéculations à la file, *Barbary Shore* se situe bel et bien dans la mouvance du roman sociologique des années trente, à la James Farrell et autres plumes de l'époque, et ce de deux façons. C'est d'abord un récit haletant de la grande cité pour laquelle Mailer éprouve un attrait littéraire particulier :

La vie citadine – je crois qu'il s'agit ici d'un phénomène de la ville moderne – engendre un esprit caustique. Voilà l'une des essences de la ville. Si vous venez de la campagne, ce type d'esprit vous tuera.

---

107. « Un bruit de bataille se fit entendre, suivi d'un cri sourd, et je me ruai aussitôt sur la porte pour rebondir dans la chambre et apercevoir McLeod en train de s'effondrer devant moi. Cela se passa en une fraction de seconde et je fus, dès après, frappé par derrière, car quelque chose sembla exploser dans ma tête, et je vis le sol monter à grande vitesse vers moi, puis je m'écrasai avec suffisamment de force pour perdre conscience. » *Ibid.*, p. 218. C'est le héros-narrateur qui décrit ici les événements.

108. *Ibid.*, p. 35-36.

109. *Ibid.*, p. 320.

À New York ou Chicago, c'est un tonique. Cet esprit sert de pont. C'est une réaction à tous les gens vivant autour de soi<sup>110</sup>.

En second lieu, c'est un roman politique dans la veine prolétarienne du temps de la grande dépression. Mailer y transcrit visiblement ses convictions socialistes de l'heure, mais aussi ses désillusions devant le fiasco de la révolution soviétique ainsi que son sentiment d'aliénation en pleine période forte de maccarthysme, c'est-à-dire de terreur institutionnalisée au cœur même de son pays natal.

Nous passons maintenant à *An American Dream*, une fiction publiée en 1965 (en 1967 pour sa traduction française, totalisant 304 pages). Mené tambour battant, situé dans l'après-Deuxième Guerre mondiale, ce récit gravite autour d'un personnage central qui en est aussi le narrateur du début à la fin : Stephen R. Rojack. Qui est-il ? Une sorte d'écorché psychologique. Diplômé de l'Université Harvard, enrôlé dans l'armée de son pays, il y est revenu comme un héros, mais profondément meurtri par ses années au front. Il y a connu Jack Kennedy, le futur président des États-Unis, mais contrairement à lui, n'a pas su se protéger contre l'horreur brute de la situation :

La première nuit où j'ai tué, j'ai regardé le fond de l'abîme : quatre hommes, quatre individus différents, quatre allemands morts sous la pleine lune – et Jack, pour ce que j'en sais, n'a jamais perçu cet abîme<sup>111</sup>.

Il sera également le divorcé malheureux d'une femme prénommée Deborah, originaire d'un milieu social aisé sur le plan financier, mais une épouse castratrice et tyrannique.

L'action démarre avec un drame absolu. Démobilisé et revenu vivre à New York, Rojack se rend à l'appartement de Deborah et, ayant apparemment perdu la raison, il hésite un court instant entre sauter du haut de son immeuble de dix étages ou commettre une autre sorte de geste. Il opte finalement pour ce qui suit :

---

110. Eugene Kennedy, « The Essential Mailer » (1984), dans J. Michael Lennon (dir.), *Conversations with Norman Mailer, op. cit.*, p. 330-336. Citation : p. 335.

111. Norman Mailer, *Un rêve américain*, Paris, Grasset, 1967, p. 10.

Je la frappai du tranchant de la main sur la nuque, une manchette précise qui la mit à genoux, puis passai un bras autour de son cou et commençai à serrer. Elle était forte, je l'avais toujours su, mais sa force à ce moment était énorme. [...] Nous restâmes en équilibre pendant dix ou vingt secondes, puis je sentis sa force diminuer, se communiquer à mon corps, et mon bras resserra sa prise autour de son cou<sup>112</sup>.

Rojack jette ensuite le cadavre de Deborah par la fenêtre pour faire croire à un suicide. Il vient de se mettre hors la loi, ce dont il est très conscient, mais il est intérieurement soulagé :

Mon corps était lourd d'une fatigue des plus honorables et ma chair me semblait neuve. Je ne m'étais pas senti aussi bien depuis l'âge de douze ans<sup>113</sup>.

Se déroule à partir de là une trépidante suite de comportements extrêmes de la part du héros et qui présentent tous un lien direct ou indirect avec l'impérissable rêve américain dans sa version populaire : aller au bout de soi, tenter de se réaliser comme individu en vivant à fond l'expérience de la violence, de la sexualité, de l'argent, du pouvoir, de l'immunité garantie par ces deux derniers, de l'amour, de l'errance toujours inaboutie dans l'immensité du pays à la fois géographique et symbolique<sup>114</sup>. Ainsi, Rojack vit-il tour à tour une brève mais torride liaison avec Ruta, une Allemande et employée de Deborah à titre de bonne, puis avec Cherry, une modeste et attachante chanteuse de cabaret originaire d'un des États pauvres du Sud. Chemin faisant, il défie en combat un dénommé Shago, un musicien noir, l'ex-amant de Cherry et véritable parangon du Noir harlémienn phallique. Il se sauve avec la victoire.

---

112. *Ibid.*, p. 39.

113. *Ibid.*, p. 41.

114. « Il n'y a pas d'idées dans *An American Dream* [...]. C'est un roman de suspense, et non d'action intellectuelle. J'ai voulu comme héros un intellectuel entraîné dans un scénario de 32 heures d'action ininterrompue et n'ayant pas le temps, pour cette raison, de réfléchir. » *New York Post*, « Norman Mailer on *An American Dream* » (1965), dans J. Michael Lennon (dir.), *Conversations with Norman Mailer*, op. cit., p. 100-103. Citation : p. 103.

L'intrigue l'amène ensuite à se retrouver au sommet des tours Waldorf, où habite Barney Kelly, le père de Deborah, un être à la fois tout puissant et sans scrupules. Mis au défi par celui-ci de faire le tour de sa terrasse en gardant son équilibre sur le parapet, Rojack s'exécute. Il frôle le gouffre – une angoissante répétition de l'« abîme » de son expérience vécue à la guerre –, mais réussit l'exploit non sans devoir aussitôt affronter son beau-père, résolu à l'éliminer pour cause d'assassinat de sa fille, le héros le lui ayant auparavant avoué :

– Je ne pensais pas que vous y réussiriez, dit Kelly. Je croyais que vous seriez descendu avant. (Il eut un sourire aimable). Vous n'êtes pas si mal, Stephen, dit-il encore, mais simplement (le sourire s'accentua) je ne crois pas avoir envie que vous vous en sortiez.

Il pointa le bout de son parapluie contre mes côtes et poussa pour me faire tomber. Je pivotai, écartai le parapluie et m'en saisis au passage, seule chose qui me retint de tomber, je sautai sur le balcon au moment où il lâchait prise et le frappai au visage avec le manche, si fort qu'il s'écroula sur lui-même<sup>115</sup>.

Rojack s'enfuit, mais c'est pour mieux apprendre que la tendre et romantique Cherry vient d'être battue à mort dans son appartement du Lower East Side. Le roman se termine avec le héros qui échappe au dangereux piège représenté par son ex-beau-père, ainsi qu'au filet tendu par la CIA. Il traverse le continent jusqu'à Las Vegas, y joue au casino, gagne et se refait une petite fortune personnelle. Il quitte enfin les États-Unis à destination de l'Amérique centrale : « [...] je fis mes bagages et commençai un long voyage vers le Guatemala et le Yucatan<sup>116</sup>. » Nous, lecteurs, sommes ici entraînés dans une aventure tout sauf banale dans un décor pourtant ordinaire et d'observation courante dans une société technologiquement avancée comme l'est l'Amérique des années cinquante et suivantes<sup>117</sup>. Or, c'est aussi un voyage étourdissant dans une véri-

115. Norman Mailer, *Un rêve américain*, *op. cit.*, p. 292.

116. *Ibid.*, p. 304. C'est la dernière phrase du roman.

117. « À mes yeux, ce fut un livre réaliste, mais un livre réaliste à cet endroit où des choses extraordinaires surviennent. Je crois que l'expérience de gens extraordinaires placés dans des situations extraordinaires n'est pas du tout comme nos expé-



table fantasmagorie confinant au mythe, ce qu'a reconnu à sa façon l'auteur :

[...] le livre est absolument un mythe – je tente d'y créer un mythe moderne. [...] J'ai simplement essayé de saisir la réalité surchauffée d'un ensemble extraordinaire d'événements<sup>118</sup>.

Un thème sur lequel Claudine Thomas fait le commentaire suivant :

*Dream* dénonce [...] cette économie de la violence qu'est le jeu politique. Mais plutôt que d'analyse politique au sens strict, mieux vaut parler ici de l'anatomie d'un mythe. [...] Car lorsque l'Amérique rêve, nous dit cette fiction, elle plonge au plus profond de désirs archaïques, qui traversent les siècles et les cultures<sup>119</sup>.

Il n'est pas du tout indifférent que *An American Dream* ait été publié en 1965, au seuil de la sordide guerre que les États-Unis s'apprêtaient à entreprendre contre le Vietnam, peu après l'enfer pas si lointain de la guerre de Corée au tournant des années cinquante : le mythe, ce rêve primordial, pour aider les citoyens du pays à espérer un changement en profondeur, salvateur même, par-delà les aberrations monstrueuses de leurs élites politiques et militaires.

Nous enchaînons avec *Why Are We in Vietnam?*, une fiction de petit format comparée aux autres romans, datant de 1967. Elle paraîtra un an plus tard en version française. Vu à vol d'oiseau, ce récit équivaut à « deux cents pages et quelques de délire verbal, le plus souvent obscène ou scatologique [...] »<sup>120</sup>. Un certain David Jethroe, disc-jockey de son métier, en est le narrateur principal. Avec sa voix radiophonique, il raconte – ou imagine – une expédition de chasse au grizzli dans les étendues sauvages du Nord, plus précisément en Alaska. Menée comme une affaire de prestige par

---

riences ordinaires et réalistes. » Laura Adams, « Existential Aesthetics: An Interview with Norman Mailer » (1975), dans J. Michael Lennon (dir.), *Conversations with Norman Mailer*, op. cit., p. 207-227. Citation : p. 211-212.

118. *New York Post*, « Norman Mailer on *An American Dream* » (1965), dans *Ibid.* p. 100-103. Citation : p. 102.

119. Dans *Norman Mailer*, op. cit., p. 71-72.

120. *Ibid.*, p. 73. Il ressemble à s'y méprendre à un pur produit signé Charles Bukowski (1920-1994).

un groupe d'Américains aisés du Texas, elle est telle que ceux-ci s'abattent sauvagement depuis le ciel (en hélicoptère) sur leurs victimes terrorisées et les massacrent en un rien de temps.

Au deuxième degré du récit, c'est l'Amérique tout court qui est vilipendée en tant que nation devenue rien de moins que cauchemardesque. Témoins, deux discours. D'abord, la dernière phrase du texte, revenant au narrateur : « Ici, D.J., champion des Disques-Jockeys, qui vous a parlé d'Amérique. Vietnam, borbier d'enfer<sup>121</sup>. » Ensuite, ces propos de l'auteur expliquant la signification exacte de son œuvre :

Je crains qu'il affirme l'entrée de l'Amérique dans le cauchemar de sa destinée à la manière d'un géant dément pagayant dans un canot à moitié fendu, saignant de partout à cause de ses blessures, hurlant tandis qu'il se noie avec ses radio-transmetteurs à la hanche et son radar dans l'oreille. Il est atteint d'une maladie effroyable, ce géant<sup>122</sup>.

Mailer donne métaphoriquement cours à sa colère et à son dégoût devant le ravage politique et militaire du Vietnam, par les États-Unis, durant la deuxième moitié de la décennie soixante. De toutes les métaphores parsemant le texte, nous ne retiendrons que la plus forte, celle de l'aigle. Deux des chasseurs de l'expédition, un père et son fils, conversent lors d'une pause ; discours du père :

La pire chose que j'aie jamais vue, c'est un aigle en train d'achever un daim. Le daim avait été blessé par un chasseur, et l'aigle finissait le travail. Je n'ai pas pu le supporter. J'ai tué l'aigle et abrégé les souffrances du daim. Mais l'aigle avait fait vite. Il avait arraché un œil, puis l'autre. Il allait s'en prendre aux couilles. Ce sont des bêtes horribles, les aigles. J'ai entendu dire qu'ils prennent les entrailles de leurs victimes dans leur bec, comme un marin enroule sa corde. Ç'a m'a tellement choqué qu'on ait choisi l'aigle comme emblème des États-Unis, que j'ai failli écrire une lettre ouverte au Congrès. Tu imagines ton père écrivant au Congrès ! Ridicule ! Mais à mon

121. Norman Mailer, *Pourquoi sommes-nous au Vietnam?*, Paris, Grasset, 1968 (orig. angl. : 1967), p. 185.

122. *The New York Times Book Review*, « Mr. Mailer Interviews Himself » (1967), dans J. Michael Lennon, (dir.), *Conversations with Norman Mailer, op. cit.*, p. 104-107. Citation : p. 107.

avis, c'est un crime que l'Amérique, la plus grande nation de tous les temps – et si tu ne me crois pas, reprends ton histoire –, soit représentée, symbolisée par l'aigle, le plus cruel et le plus abject des charognards<sup>123</sup>.

Le lecteur comprend le parallèle entre l'aigle comme animal emblématique des États-Unis et l'expédition sanguinaire qui lui est racontée dans le roman. Si l'aigle peut être imaginé comme un charognard naturel, les chasseurs texans, à commencer par le locuteur ci-devant, ne le sont certes pas moins avec leur aigle artificiel – l'hélicoptère – sans compter les soldats américains avec leur cruelle stratégie de tout dévaster, du haut des airs ou sur terre, au cœur de la jungle vietnamienne. Deux protagonistes parmi les plus jeunes, David et son camarade Tex, deviennent écoeurés par ce grotesque safari et décident de le fuir en montant ensemble plus haut vers le pôle Nord. Une fois sur place, ils jettent leurs armes, symboles évidents de la violence institutionnalisée, et communient avec la sauvagerie de la nature prise à l'état brut. Le drame profond de la société américaine, selon la lecture qu'en propose Mailer, serait que la guerre, avec toutes ses cruautés et ses barbaries, se trouve inscrite depuis toujours au tréfonds de sa représentation d'elle-même :

Par le contraste entre forces naturelles et violence armée, Mailer laisse comprendre au lecteur que si les Américains sont au Viêtnam, c'est en définitive parce qu'ils ont refoulé la sauvagerie de leur terre et, au lieu d'en puiser les énergies vitales, l'ont détournée pour la convertir en une violence codifiée, comme celle de la guerre et du totalitarisme<sup>124</sup>.

Après *Why Are We in Vietnam?*, le romancier en Mailer va demeurer silencieux jusqu'en 1983, donc durant une assez longue période de seize ans. Toutefois, en 1968, il met sur les tablettes des libraires ce qu'il appellera lui-même un « roman de non-fiction » (*a nonfiction novel*), en fait une combinaison de journalisme politique, d'autobiographie et de fiction imaginative : *The Armies of the Night*, faisant 373 pages en version française. Le motif principal

123. Norman Mailer, *Pourquoi sommes-nous au Viêtnam?*, *op. cit.*, p. 125-126.

124. Ludot-Vlasak, Ronan et Jean-Yves Pellegrin, *Le roman américain*, *op. cit.*, p. 217.

derrière cet ouvrage est le suivant : rendre compte de ce qui s'est passé au mois d'octobre 1967 à Washington, soit une grande marche symbolique sur le Pentagone, le chef-lieu par excellence du pouvoir militaire étatsunien, par des milliers d'opposants de diverses allégeances à la guerre du Vietnam. Un double parcours littéraire y est dessiné par l'auteur, non pas au début, mais dans les dernières pages de son livre :

Le lecteur se sera déjà aperçu, naturellement, que cet ouvrage participe de deux formules opposées, l'une appelée l'histoire racontée comme un roman, l'autre [...] appelée le roman changé en histoire. [...] Il est évident que la première formule se rapporte à de l'histoire racontée, ou enjolivée, ou voulue comme roman, et que la seconde se rapporte à un roman réel ou véritable – rien de moins ! – présenté sur le mode historique<sup>125</sup>.

C'est un Mailer au statut intellectuel différent qui s'exprime dans chacun de ces parcours. Dans la section romanesque initiale, prenant les trois quarts de l'ouvrage, Mailer glose en qualité de sujet-participant à la grande marche symbolique sur le Pentagone, ce qui aurait engendré, selon Claudine Thomas, le document suivant :

Grande composition métonymique qui, en même temps qu'elle restitue la chronologie des événements, se présente comme une suite de courtes actions, de descriptions et de portraits, de brefs dialogues, d'apartés politiques, philosophiques ou littéraires, y compris les accents lyriques de certains moments forts – reflet d'une conscience livrée aux sollicitations multiples de l'événement<sup>126</sup>.

Dans la deuxième section, beaucoup plus courte que la première, Mailer le participant s'est transformé en un journaliste-chroniqueur-historien du spectaculaire événement d'octobre 1967 à Washington. Il est alors absorbé par les exigences formelles de l'enquête, c'est-à-dire l'ordonnancement et le commentaire de faits recueillis soit par l'observation directe, soit par des coupures de journaux, soit

125. Norman Mailer, *Les armées de la nuit*, Paris, Grasset, 1970 (éd. orig. : 1968), p. 332.

126. Claudine Thomas, *Norman Mailer, op. cit.*, p. 86.

des récits émanant de témoins oculaires, bref de tout ce qui peut figurer comme pièces à conviction dans le dossier historique « marche sur le Pentagone ». Mailer tient ici à affirmer que la vérité de cet événement d'exception dépend beaucoup de la subjectivité de celui qui manie la plume, la sienne en l'occurrence :

Le second genre de livre [dans *Les armées de la nuit*], tout en utilisant soigneusement tous les récits parus dans les journaux, ceux des témoins oculaires, et les conclusions historiques disponibles, même rédigé, généralement parlant, en style historique, même se faisant fort d'être de l'histoire, ne se révèle en fin de compte qu'un genre de condensé de roman collectif – ce qui nous amène à reconnaître que le mystère des événements qui se déroulèrent au Pentagone ne peut être élucidé par des méthodes historiques, mais uniquement par l'instinct du romancier<sup>127</sup>.

Ainsi une création hybride – mi-littéraire, mi-historique – fortement colorée par la sensibilité de son auteur, *The Armies of the Night*, serait susceptible, dixit Mailer lui-même, de générer au final un effet politique se situant dans la foulée thématique de son roman précédent, paru en 1967 :

Je pense que l'impact du livre fut de faire en sorte que la résistance à la guerre du Vietnam parût un peu plus humaine auprès de ceux qui appuyaient encore ce conflit. Donc, oui, je crois que le livre a produit un effet politique. Peut-être a-t-il contribué à renforcer le camp opposé à la guerre au Vietnam<sup>128</sup>.

Cette œuvre a particulièrement plu au public américain de l'époque puisqu'elle a mérité à son auteur un premier prestigieux prix Pulitzer. Pourquoi Mailer a-t-il tenu à l'écrire? De manière assez évidente, pour parachever le travail de protestation sociopolitique déjà amorcé dans sa fiction *Pourquoi sommes-nous au Vietnam?* Les deux ouvrages sont manifestement d'une seule et même coulée idéologique. Ce n'est toutefois pas la seule raison. Mailer ayant une

127. *Ibid.*, p. 332-333.

128. Laura Adams, "Existential Aesthetics: An Interview with Norman Mailer" (1975), dans J. Michael Lennon (dir.), *Conversations with Norman Mailer*, op. cit., p. 207-227. Citation: p. 220.

assez haute opinion de lui-même, se percevant comme un créateur d'exception, il semble avoir voulu relever le tour de force de se mettre littérairement en scène, dans un même ouvrage, sur le double registre du comique et du tragique :

Voyez-vous, la seule manière pour moi de me faire une idée de ce que je pense d'un sujet quelconque est d'écrire sur lui. Voilà pourquoi j'ai composé *The Armies of the Night*. Je me suis investi très honnêtement dans la veine comique. Si j'ai pu réussir de façon aussi honnête dans la veine tragique, alors il est bien possible que j'aie écrit un grand livre<sup>129</sup>.

### Stratégies narratives

Dans la plus conventionnelle tradition du réalisme littéraire, Norman Mailer fait un emploi très créatif du procédé de la typification. Son premier roman, *The Naked and the Dead*, regorge de types humains qui illustrent une facette ou l'autre d'une société américaine en sévère déficit sur le plan moral, selon la lecture qu'en fait l'écrivain. Par exemple, le Général Cummings est construit comme un militaire à l'intelligence aiguë, s'en remettant à la meilleure rationalité logique dans chacune de ses décisions, mais aussi comme un être caressant des ambitions réactionnaires et, par cela même, dangereux. Mailer l'a voulu typique de la toute puissante bureaucratie de l'époque à Washington. Le Lieutenant Hearn, son adjoint immédiat, est un protagoniste important dans la mesure précise où il fait le pont entre l'intendance supérieure et les soldats ordinaires. Par contre, il est profilé dans l'histoire comme un être vide, sans véritable relief de caractère. Mailer semble l'avoir imaginé comme l'illustration vivante de ce qu'il pensait en 1947 du libéralisme américain, c'est-à-dire une idéologie fade et inepte devant le conservatisme des gouvernants. Le simple soldat Martinez est un Mexicain d'origine, un *outsider* s'efforçant au meilleur de ses moyens d'être accepté par ses camarades de l'armée. Ayant très peu reçu de

---

129. Joseph Roddy, "The Latest Model Mailer" (1969), dans J. Michael Lennon (dir.), *Conversations with Norman Mailer, op. cit.*, p. 145-154. Citation : p. 154.

l'Amérique, survivant à la périphérie d'une société majoritairement blanche, il est construit comme cet acteur qui donne le plus de lui-même dans sa quête aussi ingrate qu'elle est ardente du rêve américain. Ainsi de suite pour les autres personnages importants du récit.

Dans *Barbary Shore*, la deuxième fiction publiée par Mailer, le type humain qui est probablement mis le mieux en relief est celui de l'intellectuel d'obédience marxiste radicale : il est campé sous les traits du cynique protagoniste William McLeod. Dans *An American Dream*, troisième roman et l'un des meilleurs de l'écrivain, le héros central, Stephen Richards Rojack, est développé comme une sorte de conquérant type dans une société étatsunienne truffée de pièges meurtriers<sup>130</sup>. Après avoir, dès l'ouverture du récit, assassiné sa femme, Rojack saute ensuite d'un épisode périlleux à l'autre, comme s'il devait, dit-il, affronter chaque fois Satan en personne : « [...] je partis comme un cinglé serrer une fois de plus la main du Diable<sup>131</sup>. » Non seulement survit-il à tout ce qui lui arrive, il ne perd jamais le contrôle sur les événements et achève son aventure rocambolesque dans une sorte de triomphe personnel sur la fatalité : « En tant que négligé réussissant à faire basculer les dés en sa faveur, Rojack est le héros de l'éthique protestante, et ce succès implique en soi grâce et salut<sup>132</sup>. » Voilà donc pour la typification sous la plume de Mailer.

En ce qui concerne la thématization, deuxième grand procédé narratif dans la tradition du réalisme, la citation suivante est fort éclairante :

Deux thèmes majeurs ratissent large dans toute l'œuvre fictionnelle de Mailer : celui des maux sociaux et celui de la condition de l'indi-

---

130. « Le matériau avec lequel chaque scène de ce roman se trouve fabriqué s'appelle le conflit. » Dans Barry H. Leeds, *The Structured Vision of Norman Mailer*, New York, New York University Press, 1969, p. 126.

131. Norman Mailer, *Un rêve américain*, op. cit., p. 56.

132. Barry H. Leeds, *The Structured Vision of Norman Mailer*, op. cit., p. 173.

vidu dans la société contemporaine. Chaque roman traite simultanément de deux niveaux, le social et l'individuel<sup>133</sup>.

Puisque cette architecture basique est vaste à souhait, il s'ensuit qu'on la retrouve – à l'image, ici, de l'univers romanesque bello-vien – exploitée en sous-thèmes différents dans plusieurs des fictions de Mailer. Ainsi, celui de la violence domine dans *The Naked and the Dead*, étant donné que son sujet porte en entier sur les affrontements militaires dans le Pacifique lors de la Seconde Guerre mondiale. Ce sous-thème réapparaît dans *Barbary Shore*, accompagné cette fois de celui du sexe, lequel occupera une place de choix dans tout ce que Mailer publiera par la suite.

Le récit *An American Dream* est chevillé autour du sous-thème du destin individuel dans une société étatsunienne post-conflit mondial qui a perdu ses grands points de repère, gravitant uniquement autour du succès matériel tout en étant livrée de part en part à la corruption politique et morale. Le héros Stephen Rojack exprime très clairement son inauthenticité dans un tel monde factice: «Je jouais un rôle. Tout mon personnage était bâti sur le vide. [...] j'avais finalement décidé que j'étais un raté<sup>134</sup>.» Le roman *Why are We in Vietnam?* place devant tout autre chose:

La dichotomie entre l'être humain et la bête [...] constitue la représentation fondatrice du roman. [...] Ce thème métaphysique s'entremêle avec celui du conflit social entre la civilisation (l'homme) et le monde de la nature (l'animal) ainsi qu'avec le symbolisme politique fondé sur des animaux précis (par exemple, l'Aigle et l'Amérique), conjointement avec un grand nombre de métaphores animales ponctuelles<sup>135</sup>.

Enfin, dans *The Armies of the Night*, la thématique principale gravite autour de la protestation collective contre la guerre du Vietnam, à l'occasion d'une marche symbolique sur le Pentagone à Washington. Et si l'on s'avancait ici plus loin dans l'œuvre romanesque de Mailer,

133. *Ibid.*, p. 4.

134. Norman Mailer, *Un rêve américain*, *op. cit.*, p. 15-16.

135. Jean Radford, *Norman Mailer, A Critical Study*, London, MacMillan Press, 1975, p. 38.



par exemple son récit *Harlot's Ghost* publié en 1991, on s'apercevrait qu'il reprend à la manière d'une fugue musicale ce qui a fait jadis la spécificité thématique de *An American Dream* :

*Harlot's Ghost* revisite les thèmes ainsi que les situations exposés dans les ouvrages de Mailer, à commencer par *An American Dream*, lequel renferme, je crois, la clé de ses ouvrages les plus pleinement achevés du dernier quart de siècle. [...] De façon plus spécifique, les thèmes fondamentaux du roman sont l'identité et la société américaine, en particulier pour la période comprise entre 1945 et 1965<sup>136</sup>.

L'on découvre du même souffle l'un des secrets de la qualité de l'œuvre mailérienne, soit sa continuité thématique à travers la riche diversité.

Voyons enfin l'imagerie dans l'écriture de l'homme. Nul ne devrait être surpris que nous avançons d'emblée ce qui suit : les brutales images de combat, de violence ou de conflit sous de multiples formes comptent, et de loin, parmi les préférées de Mailer. Il y a celles qui sont situées dans un contexte explicite de guerre : c'est le cas dans *The Naked and the Dead*, *Why are We in Vietnam?* et *The Armies of the Night*. Il y a aussi celles qui entrent dans la trame de ses autres romans – par exemple, *Barbary Shore* et *An American Dream* – afin d'y créer une atmosphère particulière destinée à appuyer l'intrigue de base. Le passé militaire de Mailer ainsi que son tempérament naturel de farouche guerrier de la plume y sont sans doute pour quelque chose dans ses choix d'images littéraires fortes et dérangeantes. Cela dit, l'écrivain recourt généreusement aussi à des images teintées d'humour, à de la satire, à de l'ironie, à de la parodie tantôt pour accentuer un trait de personnalité, tantôt pour créer un contraste esthétique ou encore un contrepoint soudain au beau milieu d'une situation dramatique. Bref, en mélangeant subtilement le tragique et le dérisoire, Mailer reproduit la vie elle-même tout en s'en moquant avec grand art, belle manière de prendre quelque distance philosophique à son endroit.

---

136. Barry H. Leeds, *The Enduring Vision of Norman Mailer*, Bainbridge Island, Pleasure Boat Studio : A Literary Press, 2002, p. 107.

À l'instar de la section consacrée à Saul Bellow, nous allons maintenant proposer une figure d'ensemble du parcours de Norman Mailer, abrégé pour les fins de cet essai, soit cinq parmi ses six premières fictions. L'auteur affirme son *radicalisme* dès *The Naked and the Dead*, le roman d'ouverture : Washington et ses grands pouvoirs bureaucratiques y sont, en effet, explicitement mis en cause. L'artiste s'y démontre fin sociologue de la manière suivante : chacun de ses trois grands protagonistes symbolise, en véritable type idéal wébérien, une option idéologique effective de l'époque post-Seconde Guerre mondiale en Amérique, ce qui veut dire un ensemble précis de valeurs sous-jacentes. Le Général Cummings s'avère l'incarnation vivante de l'autoritarisme intransigeant et réactionnaire :

Dans l'esprit de Cummings, le modèle américain de société ouverte est décadent ; les libertés individuelles sur lesquelles il repose sont excessives, dysfonctionnelles et dommageables à l'idée de système [de gouvernance]. [...] Par tempérament, c'est un ingénieur social [...] adhérant à l'idéal de transformation des individus grâce à des facteurs environnementaux capables d'induire du changement sociétal majeur. L'armée constitue son laboratoire social<sup>137</sup>.

Le Lieutenant Robert Hearn représente symboliquement l'option idéologique faisant contrepoids au conservatisme réactionnaire de Cummings :

Non seulement témoigne-t-il [Hearn] d'un fort penchant pour les valeurs marxistes, il fait également étalage de plusieurs des traits de personnalité de Mailer<sup>138</sup>.

Libéral de gauche, Hearn résiste au fascisme de Cummings ainsi qu'à toute forme de pouvoir. Autant l'armée cadre parfaitement avec l'idéologie de droite du Général, autant elle jure avec celle de Hearn. Quant au Sergent Croft, il incarne symboliquement l'idéologie militariste intériorisée et assumée jusqu'à la lie. Ce caractère met à mal les valeurs libérales de Hearn en se présentant, conjoint-

137. Nigel Leigh, *Radical Fictions and the Novels of Norman Mailer*, New York, St. Martin's Press, 1990, p. 89.

138. *Ibid.*, p. 13.

tement avec Cummings, comme un redoutable apologue du pouvoir au sens le plus strict et rigide du concept.

La démarche sociologique compréhensive, ou idéal typique, est aussi pratiquée dans *Barbary Shore*. En effet...

***Note de la rédaction***

Le manuscrit prend fin ici avec la note suivante de l'auteur :  
« Développer davantage le cas Bellow. »



## Conclusion générale\*

**N**ous allons fermer la boucle de ce livre en traitant de deux sujets. Sera d'abord esquissé un bref portrait des résultats de nos analyses, le but étant d'en extraire une signification d'ensemble. Nous proposerons ensuite une explication au fait que le roman sociologique étudié dans ces pages ne s'est plus jamais reproduit dans le développement ultérieur de la littérature sociale aux États-Unis, d'où son statut de cas exceptionnel à ce jour dans ce pays.

### VUE D'ENSEMBLE

Une sorte d'immense *arc* sur le plan esthétique : ainsi qualifierons-nous globalement la trajectoire que nous avons été amenés à parcourir de l'un à l'autre de nos trois chapitres. Cet arc se compose de trois segments distincts, s'étalant en tout sur une soixantaine d'années. Le premier correspond à la phase *ascendante* du roman social américain. Elle prend forme et consistance pendant la période comprise entre les années 1890 et 1930, *grosso modo*, grâce à l'apport des représentants de la première génération – les

---

\* Note de la rédaction. Même si le manuscrit n'était pas terminé, l'auteur avait déjà rédigé la présente conclusion. Toutefois, il souhaitait la compléter.

Crane, Garland, Howells, Norris, le plus important et influent dans cette cohorte pionnière étant Theodore Dreiser. Or, cette période chronologique est aussi celle du grand capitalisme triomphant aux États-Unis. Les industries se multiplient à grande vitesse dans les principales villes du pays, les immigrants entrent par contingents de plus en plus nombreux et forment une main-d'œuvre rêvée pour les gros propriétaires et entrepreneurs avides de profits. Le fossé devient de plus en plus béant entre la riche minorité bourgeoise au pouvoir et une masse considérable de cols bleus soumis aux lois implacables de la compétition pour les emplois et, par le fait même, de conditions de vie minimalement décentes pour leurs familles.

Nous avons retenu l'œuvre de Dreiser afin de caractériser cette phase initiale du roman social parce qu'elle est la parfaite image dans le miroir des possibilités et des limites de la pensée critique à cette époque de l'histoire américaine. Le système capitaliste et financier apparaît, en effet, intouchable tant il est performant en matière d'économie intérieure et sur le front international. Après tout, la Première Guerre mondiale a été largement gagnée grâce aux millions que de richissimes personnages comme John D. Rockefeller, John Pierpont Morgan et Andrew Carnegie y ont injectés. Les mouvements contestataires d'inspiration socialiste sont tenus en échec par les classes dirigeantes et, pour un, le parti communiste accuse une diminution plus qu'inquiétante du nombre de ses adhérents. Par contre, les grands capitalistes et entrepreneurs se livrent à moult conduites abusives, sinon scandaleuses en tout domaine, à titre de grands fondés de pouvoir dans la société. C'est essentiellement là le matériau brut que Dreiser exploitera sur le plan littéraire, avec imagination et brio comme nous l'avons vu, et du même coup saura tailler mieux que les autres une place de choix au roman social sur le spectre de la création intellectuelle dans le premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle américain.

Le deuxième segment de notre arc esthétique correspond à la phase d'éclosion du roman sociologique dans les premières années de la décennie trente et de son *essor* dans les douze à quinze années subséquentes environ. Or, ce phénomène n'est pas sans lien étroit

avec ce qui s'est passé en octobre 1929 : le spectaculaire effondrement du système capitaliste à la base de toutes les activités économiques et financières du pays. On avait cru jusque-là, en se fiant avant tout aux apparences, que le système était fiable voire autoperfectible : preuve venait de se faire que c'était un colosse aux pieds d'argile. Le système et ses ramifications dans la société étatsunienne plus vaste seront désormais perçus par beaucoup d'acteurs et de témoins directs, notamment les romanciers sociaux, comme attaquables en soi au vu de la désastreuse dépression déferlant dans tout le pays. La « donne » idéologique se transforme dès lors considérablement par comparaison avec la période triomphaliste d'avant l'année 1929. Les organisations de gauche – syndicats ouvriers en tête – reprennent du poil de la bête. Le parti communiste voit le nombre de ses adhérents remonter tandis que le socialisme et le radicalisme politique retrouvent la vigueur et la pugnacité les ayant caractérisés lors de l'implantation houleuse de la grande économie financière et industrielle dans le dernier quart du 19<sup>e</sup> siècle.

Le roman sociologique se présente comme l'un des résultats intellectuels importants – sous la bannière de l'espoir retrouvé en du changement social authentique – du grand branle-bas idéologique tout juste évoqué. Lorsque James Farrell, Richard Wright et Nelson Algren se mettent avec application à l'étude de la sociologie chicogoane, selon des modalités bien sûr variables de l'un à l'autre, leurs sympathies respectives envers la gauche radicale sont déjà bien arrêtées. La sociologie urbaine et ses méthodes largement calquées sur la pratique du reportage journalistique constituent, au jugement de ces trois esprits rebelles, le meilleur instrument scientifique du moment afin qu'ils se dotent d'une représentation rigoureuse – objective – des ghettos ethniques de Chicago et de leurs déviances caractéristiques ou socialement symptomatiques. Chaque artiste fusionnera ensuite ce savoir urbain « local » avec la doctrine marxiste dont la portée est, en principe, universelle : ce qui engendrera, en trois versions différentes, la sorte particulière de roman prolétarien dont notre deuxième chapitre – charnière du livre – a esquissé le portrait et soumis une interprétation un tant soit peu élaborée.

L'âge d'or, pour le dire ainsi, du roman sociologique cultivé avec conviction et grand talent imaginatif par James Farrell, Richard Wright et Nelson Algren s'étend jusqu'en 1940, date de parution du roman *Native Son* par Richard Wright. Après cette date, le genre entre discrètement mais graduellement dans sa phase *descendante* ou encore *déclinante*. On s'en aperçoit déjà dans le récit *Never Come Morning* publié par Algren en 1942 : l'utopie prolétarienne n'y est esquissée qu'en demi-teinte. Dans son deuxième récit, *The Man with the Golden Arm*, publié en 1949 dans les premières années de la guerre froide, elle n'y est plus du tout. Comme nous l'avons aussi montré, c'est le romancier d'origine juive Saul Bellow qui illustre le mieux l'éloignement progressif du roman sociologique pour faire place à d'autres choix esthétiques, vers le demi-20<sup>e</sup> siècle, dans le roman social étatsunien. Ses deux premiers récits fictifs, *The Dangling Man* et *The Victim*, de 1944 et 1947 respectivement, ne sont pas des romans prolétariens – Bellow n'accréditera jamais cette option littéraire –, mais ils s'inscrivent cependant dans la veine des meilleurs romans sociologiques des années trente, leurs héros respectifs étant en effet construits comme d'impuissantes victimes d'un environnement urbain foncièrement opprimant. À partir de la décennie cinquante, notamment avec *The Adventures of Augie March* publié en 1953, Saul Bellow fait la démonstration qu'il entend relever des enjeux différents sur le plan littéraire, mais sans avoir pour autant coupé le fil avec l'esthétique réaliste classique. Le critique Malcolm Bradbury éclaire bien notre lanterne ici :

Il est significatif que certains des meilleurs écrivains de l'après-Deuxième Guerre mondiale ayant reçu leur éducation politique dans le climat protestataire des années trente en étaient maintenant à un accommodement avec l'atmosphère d'ambiguïté morale qui imprégnait si profondément l'époque de la guerre froide à la fin des années quarante et au début des années cinquante [...]¹.

Le changement « accommodant », chez Bellow, tient dans le fait qu'il se concentre désormais sur la psychologie de ses personnages, leur expérience vécue dans une Amérique post-Deuxième

---

1. Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, op. cit., p. 164.



Guerre mondiale qui ressemblerait, à bien des égards, à une sorte d'immense théâtre de l'absurde :

L'Amérique de Bellow est un lieu d'incongruités absurdes, à la fois une terre de possibilités inépuisables, de liberté et de mobilité, une promesse de découverte ainsi que de réinvention de soi, mais également une contrée d'excès illimités, donnant prise à une surabondance d'émotions, de désirs, d'hypocrisies, de tromperies et d'avilissements<sup>2</sup>.

Voilà qui éclaire pourquoi l'artiste s'est appliqué, dans tous ses romans postérieurs à *The Adventures of Augie March*, à inventer des protagonistes fortement tiraillés à cause du conflit perpétuel entre les forces opposées, sinon carrément contradictoires, caractérisant selon lui l'Amérique moderne avancée, en marche vers la postmodernité. Et aussi pourquoi, comme écrivain, il est fasciné pour l'exploration littéraire de personnalités troublées, bien souvent pathologiques, au cœur d'un environnement contemporain déstabilisant – ses grands lieux symboliques ou imaginaires, sous ce rapport, étant les mégapoles New York et Chicago. On pense évidemment ici à ses deux grands protagonistes, Herzog et M. Sammler, dans les romans du même titre datant de 1966 et de 1970. Troublés ils sont, nul doute là-dessus, mais ils ne cessent pas pour autant de s'interroger et d'interroger leur époque, deux consciences inquiètes, énergiques, en constant éveil autour de la lancinante mais cruciale question du sens et de la vérité. À titre d'exemple, voici M. Sammler fixé dans la posture interrogative, une sorte d'archétype en son genre de tous les autres caractères « philosophiques » que créera d'une fiction à l'autre Saul Bellow :

[Les] trop grands efforts exigés de la conscience et des facultés de l'homme ont usé son endurance. Je ne parle pas seulement d'exigences morales, mais aussi d'exigences imposant à l'imagination de créer une effigie de l'homme de stature adéquate. Quelle est la véritable stature d'un être humain<sup>3</sup> ?

---

2. Victoria Aarons, « Saul Bellow », dans Timothy Parrish, dir., *The Cambridge Companion to American Novelists*, op. cit., p. 241.

3. Saul Bellow, *La planète de M. Sammler*, op. cit., p. 224.

La référence sociologique n'a plus beaucoup de pertinence, comme telle, dans ce nouvel espace de création romanesque.

### **NON REPETATUR: POURQUOI?**

Le roman sociologique des années 1930 à 1942 environ – soit deuxième segment de notre arc esthétique –, placé devant la seule forme originale de roman social, pouvait logiquement résulter, à l'époque, du croisement entre les trois éléments suivants : la crise générale de la société étatsunienne débouchant théoriquement sur la possibilité de changements sociaux inédits, la pensée marxiste révolutionnaire à cause entre autres de son exaltante utopie prolétarienne, la sociologie urbaine cultivée à l'Université de Chicago, le savoir scientifique le plus fiable du moment aux États-Unis concernant la structure complexe de l'objet « ville », sa dynamique spécifique, enfin et non le moindre trait, sa capacité d'engendrement de moult formes « déviantes » d'individus dans les micro-espaces de vie commune que sont les ghettos ethniques. Amalgamant du contenu politique et du contenu « scientifique », il a marqué en lettres de feu – étant l'apanage d'auteurs maîtrisant bien l'art d'écrire – l'époque mouvementée qui lui a permis de naître et de se diffuser.

Nous l'avons écrit plus haut : le phénomène ne se reproduira jamais plus dans l'histoire ultérieure de la littérature romanesque aux États-Unis d'Amérique. Il est pour le moins légitime d'essayer de dire pourquoi. Première explication relativement facile : la pensée scientifique marxiste, très présente dans les débats intellectuels de gauche – toute discipline confondue – au cours de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, ne jouira plus du même privilège au cours du demi-siècle suivant sans s'effacer complètement du décor. Tel n'est évidemment pas le seul facteur explicatif. Gardons en tête le fait, très bien illustré avec le cas particulier de Bellow, que l'une sinon *la* grande cible littéraire préférée des meilleurs romanciers américains des années post-cinquante est le sujet humain contemporain en proie à l'angoisse, au désarroi, aux comportements aberrants

dans une Amérique déconcertante à souhait alors même qu'elle chemine vers la postmodernité. Regardons du côté de la sociologie étatsunienne exactement à la même période historique. Pendant les deux décennies médianes 1940 et 1950, une nette domination épistémologique y a été exercée par le paradigme fonctionnaliste autour de Talcott Parsons et de Robert King Merton. Or, en réaction directe à cette hégémonie, s'est fait jour pendant la décennie soixante un nouvel éventail de sociologies centrées sur le sujet social, celui-ci saisi à travers ses innombrables interactions avec autrui, sans omettre les significations et les interprétations auxquelles ce sujet agissant se livre dans le flux continu de ses interactions sociales multiformes<sup>4</sup>. On peut équivaloir ce phénomène à une forme particulière de « retour du refoulé » : autant le structuro-fonctionnalisme, un schéma théorique macrosociologique, a minimalisé la composante subjective du fait sociétal au profit des agencements structurels et des systèmes organisés, autant le nouvel éventail paradigmatique place l'inverse en priorité et ramène ainsi dans le débat savant tous les phénomènes de société se produisant à l'échelle microsociologique et ayant comme foyer névralgique l'« acteur » social. Bien concrètement, il s'agit ici des trois paradigmes connus sous les appellations officielles de l'interactionnisme symbolique, du constructivisme social et de la sociologie interprétative inspirée du courant allemand de la pensée phénoménologique.

Voilà qui se rapporte au domaine spécifique de la sociologie générale. Mais on aperçoit davantage, du côté cette fois de la sociologie empirique ou appliquée. La prise de conscience aiguë par les sociologues étatsuniens post-1950 de l'énorme pression exercée sur l'équilibre individuel par l'anonymat d'une vie urbaine de plus en plus dense et impersonnelle dans les grandes mégapoles du pays se traduit par un intérêt renouvelé pour toutes les formes de déviance sociale observables dans de tels milieux dorénavant majoritaires sur le plan démographique. Une suite scientifique est, en conséquence,

---

4. Qu'il soit bien clair, cela dit, que la sociologie a été historiquement devancée ici par la littérature et par l'art : « Le thème du subjectivisme si évident dans la sociologie des années soixante a été nettement précédé dans le temps par l'art et la littérature. » Dans Robert Nisbet, *Sociology as an Art Form*, *op. cit.*, p. 37.

donnée à cet intérêt accru dans divers ouvrages originaux, à caractère monographique, la plupart combinant des méthodes qualitatives d'enquête à d'autres méthodes de type quantitatif. Les travaux types à cet égard sont bien connus aujourd'hui. Du sociologue d'origine canadienne Erving Goffman, on mentionnera les deux titres : *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975 (éd. orig. angl. : 1963) et *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Minuit, 1975 (éd. orig. angl. : 1968). De Howard Becker, on citera l'ouvrage *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 (éd. orig. angl. : 1963). D'un sociologue moins connu que les précédents, Elliot Liebow, on signalera *Tally's Corner : Les Noirs du coin de la rue*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 (éd. orig. angl. : 1967). Il s'agit d'une étude de terrain consacrée à une petite communauté de Noirs survivant du mieux qu'ils le peuvent au centre-ville de Washington durant la décennie soixante. Elle repose en partie sur l'approche conceptuelle élaborée, douze ans auparavant, dans l'ouvrage *Street Corner Society* de William Foote Whyte<sup>5</sup>, en partie sur le corpus des nouvelles sociologies interprétatives qui se sont déployées après 1950. La déviance collective, outre la forme individuelle, s'y trouve rigoureusement abordée. Voici enfin un dernier titre : *Becoming Deviant*, en 1969, de David Matza, un ouvrage portant sur la délinquance tant juvénile qu'adulte en milieu de vie urbain contemporain. Dans la meilleure tradition interactionniste, Matza postule d'entrée de jeu que le délinquant est un acteur compétent, c'est-à-dire muni de plus d'une ressource d'attribution de sens :

Le délinquant reconnaît la légitimité des règles sociales, mais il les redéfinit en sa faveur selon les circonstances afin de pouvoir les transgresser sans dommage moral pour l'idée qu'il se fait de lui-même<sup>6</sup>.

---

5. « En choisissant un lieu physique comme élément d'ancrage d'un ensemble d'activités sociales, Liebow s'inscrit dans la filiation de William Foote Whyte et de *Street Corner Society*. » Celia Bense Ferreira Alve, « Préface », dans Elliot Liebow, *Tally's Corner*, op. cit., p. 9-27. Citation : p. 15.

6. David Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, Paris, PUF, 2004, p. 224.

Il y est question de la déviance comme une carrière, Matza reprenant à sa manière le modèle esquissé avant lui par Howard Becker dans son ouvrage *Outsiders*.

Voilà qui soulève deux commentaires critiques. Cette riche manne de sociologie urbaine appliquée positionne la discipline dans une remarquable convergence avec les grands thèmes présents dans le roman social de la même époque, soit le début de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Que ce soit chez Saul Bellow, Norman Mailer, Ralph Ellison, James Baldwin, Bernard Malamud pour ne nommer que les plus marquants, les infortunés des grandes cités, les marginaux de tout acabit font l'objet dans leurs fictions d'une foule de développements aussi imaginatifs les uns que les autres. Ce n'est pas là, pourrait-on répliquer, une nouveauté en soi : la même tendance convergente a prévalu du temps de la première « école » sociologique de Chicago. On se souviendra opportunément, en effet, des marginaux de toute sorte – délinquants chefs de gang, drogués, prostituées, criminels, vagabonds et clochards de carrière, déficients mentaux – littérairement mis en scène par James Farrell, Nelson Algren et Richard Wright, lesquels rivalisaient de réalisme avec les sujets humains au cœur des monographies signées par Frederic Thrasher, Harvey Zorbaugh, Walter Reckless, et les autres membres de l'équipe sociologique de l'Université de Chicago. Une différence cruciale existe cependant en 1960 par comparaison avec la situation des années trente – et elle appelle notre deuxième commentaire.

Les deux univers de création, celui du roman social, celui de la sociologie scientifique, ne se croisent, n'interfèrent et encore moins ne fusionnent puisqu'il n'existe plus de culture concrète de voisinage et de proximité assurant l'échange intellectuel ainsi que la fécondation réciproque par-delà les frontières disciplinaires. La culture en question n'existe plus parce que l'élément socioculturel rassembleur ayant catalysé le phénomène à Chicago, au cours des années trente, soit le journalisme urbain, est définitivement disparu du paysage à ce titre très précis. Son effacement a été corrélatif de l'importante mutation conceptuelle de la sociologie urbaine à

Chicago qui est survenue, comme nous l'avons vu, entre les années trente et la décennie cinquante. Dix ans plus tard, soit en 1960, c'est en toute indépendance intellectuelle que chaque type d'interprète, intéressé aux mêmes cas empiriques de marginaux urbains, poursuit sa quête de sens dans les limites inhérentes à son espace spécifique de création. Ce qui n'interdit pas l'emprunt d'éléments illustratifs d'un genre à l'autre, moyennant le respect des « règles de l'art » à cette fin : par exemple, le sociologue Erving Goffman insère plus d'une fois dans ses ouvrages, et avec beaucoup de finesse, des extraits de romans pour mieux « imager » ses idées à propos des conduites interpersonnelles. Aucune des deux disciplines n'y perd dans cette partition contemporaine du travail critique. Alors que les sociologues s'affairent sur la base de leurs normes spécifiques à débusquer les causes structurelles des déviations pour mieux en comprendre avec rigueur et méthode les multiples effets, les romanciers sociaux procèdent autrement sur leur registre propre et avec leurs normes propres : ils jugent ouvertement et librement dans leurs fictions toutes les instances leur paraissant responsables des déviations urbaines et ils les condamnent sans appel. Agissant ainsi, ils poursuivent exactement le même combat par la plume qu'au temps lointain de Theodore Dreiser. L'époque contemporaine, au demeurant, ne diffère pas tellement en cynisme, en veulerie et en hypocrisie de celle qu'a connue cet intrépide pionnier et contre laquelle il s'est indigné et a protesté avec la plus grande vigueur, voici soixante ans passés.

Quelle appréciation finale peut-on porter sur cette brève, mais colorée « saison » littéraire que le roman sociologique aura en lui-même incarnée, aux États-Unis d'Amérique, durant l'entre-deux-guerres mondiales ? Elle aura été l'occasion de cinq prises de vue fortes et éclairantes de ce pays, par cinq auteurs dont les identités ou appartenances ethniques respectives comptaient, à l'époque, parmi les plus marginalisées. De là, un impressionnant portrait littéraire en cinq volets, chacun logeant à l'enseigne de la contestation radicale. De là aussi, une contribution exceptionnelle et précieuse au vaste édifice de la pensée sociale émancipatrice dans le jeune 20<sup>e</sup> siècle américain.

## Annexe

Liste des plus importantes monographies urbaines produites au département de sociologie de l'Université de Chicago entre 1920 et 1935, grande période de son épanouissement scientifique. Les titres sont en ordre de date de publication :

- Johnson, Charles S., *The Negro in Chicago*, Chicago, The University of Chicago Press, 1923.
- Anderson, Nels, *The Hobo: Sociology of the Homeless Man*, Chicago, The University of Chicago Press, 1923.
- Thrasher, Frederic M., *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, Chicago, The University of Chicago Press, 1927.
- Mowrer, Ernest R., *Family Disorganization*, Chicago, The University of Chicago Press, 1927.
- Wirth, Louis, *The Ghetto*, Chicago, The University of Chicago Press, 1928.
- Cavan, Ruth Shonle, *Suicide: A Study of Personal Disorganization*, Chicago, The University of Chicago Press, 1928.
- Zorbaugh, Harvey W., *The Gold Coast and the Slum: A Sociological Study of Chicago's Near North Side*, Chicago, The University of Chicago Press, 1929.
- Shaw, Clifford R., *The Jack-Roller*, Chicago, The University of Chicago Press, 1930.
- Shaw, Clifford R., *The Natural History of a Delinquent Career*, Chicago, The University of Chicago Press, 1931.
- Cressey, Paul G., *The Taxi-Dance Hall*, Chicago, The University of Chicago Press, 1932.
- Frazier, E. Franklin, *The Negro Family in Chicago*, Chicago, The University of Chicago Press, 1932.
- Reckless, Walter C., *Vice in Chicago*, Chicago, The University of Chicago Press, 1933.





**Dans la collection « Sociologie contemporaine »**  
**www.pulaval.com**

- Bryan S. Turner et Alex Dumas, *L'antivieillessement. Vieillir à l'ère des nouvelles technologies*, 2016.
- Côté, Jean-François, Anouk Bélanger (dir.), *Raymond Williams et les sciences de la culture*, 2015.
- Kirouac, Laurie, *L'individu face au travail-sans-fin. Sociologie de l'épuisement professionnel*, 2014.
- Lévesque, Georges-Henri, *La « révolution coopérative ». Un jalon d'histoire de la pensée sociale au Québec*. Notes de cours du père Georges-Henri Lévesque sur la philosophie de la coopération. Choix de textes, introduction et notes par Jean-François Simard et Maxime Allard, 2013.
- Falardeau, Jean-Charles, *Sociologie du Québec en mutation*, Choix de textes et introduction par Simon Langlois et Robert Leroux, 2013.
- Turmel, André, *Une sociologie historique de l'enfance*, 2013.
- Gagnon, Éric, Andrée Fortin, Amélie-Elsa Ferland-Raymond et Annick Mercier, *L'invention du bénévolat. Genèse et institution de l'action bénévole au Québec*, 2013.
- Saillant, Francine et Karoline Truchon (dir.), *Droits et cultures en mouvements*, 2013.
- Saint-Arnaud, Pierre, *In the Land of the Free. Le paradoxe racial à travers le roman social africain-américain*, 2012.
- Bernard Fournier et Raymond Hudon (dir.), *Engagements citoyens et politiques de jeunes. Bilans et expériences au Canada et en Europe*, 2012.
- Hudon, Raymond et Christian Poirier (dir.), *La politique, jeux et enjeux. Action en société, action publique, et pratiques démocratiques*, 2011.
- Vultur, Mircea et Daniel Mercure (dir.), *Perspectives internationales sur les jeunes et le travail*, 2011.
- Mercure, Daniel et Mircea Vultur, *La signification du travail. Nouveau modèle productif et ethos du travail au Québec*, 2010.
- Petit, André, *Être en société. Le lien social à l'épreuve des cultures*, 2010.

- Chandler, Michael J., Christopher E. Lalonde, Bryan W. Sokol et Darcy Hallett, *Le suicide chez les jeunes Autochtones et l'effondrement de la continuité personnelle et culturelle*, 2010.
- Bajoit, Guy, *Socio-analyse des raisons d'agir. Études sur la liberté du sujet et de l'acteur*, 2010.
- D'Amato, Marina, *Téléfantaisie. La mondialisation de l'imaginaire*, 2009.
- Hamel, Pierre, *Ville et débat public. Agir en démocratie*, 2008.
- Roberge, Jonathan, *Paul Ricœur, la culture et les sciences humaines*, 2008.
- Gervais, Stéphan, Dimitrios Karmis, Diane Lamoureux (dir.), *Du tricoté serré au métrisé serré? La culture publique commune au Québec en débats*, 2008.
- Hirschhorn, Monique (dir.), *L'individu social. Autres réalités. Autre sociologie?*, 2007.
- Gendron, Corinne, Jean-Guy Vaillancourt, *Environnement et sciences sociales. Les défis de l'interdisciplinarité*, 2007.
- Lalive d'Épinay, Christian, Dario Spini (dir.), *Les années fragiles. La vie au-delà des quatre-vingts ans*, 2007.
- Negura, Lilian, *Le travail après le communisme. L'émergence d'une nouvelle représentation sociale dans l'espace postsoviétique*, 2007.
- Bernstein, Basil, *Pédagogie, contrôle symbolique et identité. Théorie, recherche, critique*, 2007.
- Talin, Kristoff, *Valeurs religieuses et univers politiques. Amérique du Nord et Europe*, 2006.
- Lapointe, Paul-André, Guy Bellemare (dir.), *Innovations sociales dans le travail et l'emploi. Recherches empiriques et perspectives théoriques*, 2006.
- Levasseur, Carol, *Incertitude, pouvoir et résistances : les enjeux du politique dans la modernité*, 2006.
- Fortin, Andrée, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues (1778-2004)* (2<sup>e</sup> éd.), 2006.
- Cotesta, Vittorio, *Images du monde et société globale. Grandes interprétations et débats actuels*, 2006.
- Fortin, Robin. *Comprendre la complexité. Introduction à La Méthode d'Edgar Morin* (2<sup>e</sup> éd.), 2005.
- Helliwell, John F, *Mondialisation et bien-être*, 2005.
- Mercure, Daniel (dir.), *L'analyse du social. Les modes d'explication*, 2005.
- Angers, Stéphanie et Gérard Fabre, *Échanges intellectuels entre la France et le Québec (1930-2000). Les réseaux de la revue Esprit avec La Relève*, Cité Libre, Parti pris et Possibles, 2004.
- Guay, Louis, Laval Doucet, Luc Bouthillier et Guy Debailleul (dir.), *Les enjeux et les défis du développement durable. Connaître, décider, agir*, 2004.
- Duhaime, Gérard, *La vie à crédit. Consommation et crise*, 2003.

- Saint-Arnaud, Pierre, *L'invention de la sociologie noire aux États-Unis d'Amérique. Essai en sociologie de la connaissance scientifique*, 2003.
- Teeple, Gary, *La globalisation du monde et le déclin du réformisme social*, 2003.
- Mercure, Daniel et Spurk, Jan (dir.), *Le travail dans l'histoire de la pensée occidentale*, 2003.
- Otero, Marcelo, *Les règles de l'individualité contemporaine. Santé mentale et société*, 2003.
- Châtel, Viviane et Marc-Henry Soulet (dir.), *Agir en situation de vulnérabilité*, 2003.
- Martin, Thibault, *De la banquise au congélateur. Mondialisation et culture au Nunavik*, PUL et Unesco, 2003.
- Dagenais, Daniel (dir.), *Hannah Arendt, le totalitarisme et le monde contemporain*, 2003.
- Vultur, Mircea, *Collectivisme et transition démocratique. Les campagnes roumaines à l'épreuve du marché*, 2002.
- Duménil, Gérard et Dominique Levy (dir.), *Crises et renouveau du capitalisme. Le 20<sup>e</sup> siècle en perspective*, 2002.
- Freitag, Michel, avec la collaboration de Yves Bonny, *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité*, 2002.
- Lacombe, Sylvie, *La rencontre de deux peuples élus. Comparaison des ambitions nationale et impériale au Canada entre 1896 et 1920*, 2002.
- Spurk, Jan, *Critique de la raison sociale. L'École de Francfort et sa théorie de la société*, PUL et Syllepse, 2001.
- Mercure, Daniel (dir.), *Une société-monde? Les dynamiques sociales de la mondialisation*. PUL et De Boeck, 2001.
- Fortin, Robin, *Comprendre la complexité. Introduction à La Méthode d'Edgar Morin*, PUL et L'Harmattan, 2000.
- Dagenais, Daniel, *La fin de la famille moderne. Significations des transformations contemporaines de la famille*, 2000.
- Spurk, Jan (dir.), *L'entreprise écartelée*, PUL et Syllepse, 2000.
- Assogba, Yao, *La sociologie de Raymond Boudon. Essai de synthèse et applications de l'individualisme méthodologique*, PUL et L'Harmattan, 1999.
- De Kerckhove, Derrick, *Les nerfs de la culture. Être humain à l'heure des machines à penser*, 1998.

Ce livre porte sur l'émergence et le déclin du roman sociologique américain, spécialement sur le roman comme mode d'accès privilégié à la compréhension de la culture de cette société. D'emblée, une question surgit : quelles sont les différences entre le genre roman social – assez bien connu par ailleurs, Zola en France, Dickens en Angleterre, Steinbeck aux États-Unis, etc. – et le roman sociologique que l'auteur distingue du premier genre ?

C'est durant une courte période, qui va du début des années 1930 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, que ce genre s'affirme. Les auteurs ont parfois une formation sommaire en sociologie – d'abord et avant tout la sociologie urbaine qui prend forme au Département de sociologie de l'Université de Chicago – et ils ont souvent exercé le métier de journaliste d'enquête. Sous la bannière de l'espoir retrouvé et du changement social, ils voient dans la sociologie urbaine et ses méthodes le meilleur instrument scientifique pour mettre au jour une représentation rigoureuse de la réalité des ghettos ethniques de Chicago, de leurs normes et de leurs déviances particulières. Ce milieu apparaît, sous la plume de ces auteurs, caractérisé par le déterminisme environnemental, la violence interethnique, l'utopie prolétarienne, le tout enrobé dans une littérature de victime. Ce dernier livre de Pierre Saint-Arnaud s'inscrit dans la suite de ses ouvrages sur la société étatsunienne publiés dans la collection « Sociologie contemporaine » aux Presses de l'Université Laval.

**Pierre Saint-Arnaud**, décédé en 2013, était professeur au Département de sociologie de l'Université Laval. Spécialiste de la culture américaine, il a publié, aux Presses de l'Université Laval : *William Graham Sumner et les débuts de la sociologie américaine* (1984), *Park-Dos Passos-Metropolis. Regards croisés sur la modernité urbaine aux États-Unis* (1997), *L'invention de la sociologie noire aux États-Unis d'Amérique. Essai en sociologie de la connaissance scientifique* (2003) et *In the Land of the Free. Le paradoxe racial à travers le roman social africain-américain* (2011).



Collection

**Sociologie contemporaine**  
Dirigée par Daniel Mercure

