



La construction de l'espace dans *The Forty-Second Parallel*

Bleu Patricia

Pour citer cet article

Bleu Patricia, « La construction de l'espace dans *The Forty-Second Parallel* », *Cycnos*, vol. 15.1 (Espaces et paysages des États-Unis), 1998, mis en ligne en 2021.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/823>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/823>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/823.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

La construction de l'espace dans *The Forty-Second Parallel*

Patricia Bleu *

This paper aims at showing how Dos Passos deals with American space in the first part of his trilogy U.S.A. in an unprecedented attempt at defining its specificity as well as its complexity. Dos Passos' treatment of space rests on a tension between two conflicting systems — determinism and relativism. This tension is sustained from beginning to end, thus creating a dynamic which has remained the hallmark of the novel to this day. To the opposition between city and country correspond two distinct approaches — modernism and pastoralism. It is the passage from the one to the other that both actualizes and de-realizes space so that, in the end, it becomes pure motion and, by way of consequence, an illusion and an artifact.

I take SPACE to be the central fact to man born in America [...]. I spell it large because it comes large here. Large and without mercy.

It is geography at bottom, a hell of a wide land from the beginning. That made the first American story (Parkman's) : exploration.

Charles Olson, *Call me Ishmael*.

La trilogie *U.S.A.*¹ s'ouvre sur un hymne à l'espace sous forme d'un prologue intitulé lui aussi — et ce n'est pas un hasard — "U.S.A.". De fait, les quelque cinq-cent-soixante pages qui suivent reprennent et développent les motifs de cette ouverture, véritable appel à l'aventure et, surtout, à l'exploration : "U.S.A. is the slice of a continent [...] U.S.A. is the world's greatest river valley fringed with mountains and hills" (p. vii).

Le choix du titre du premier volume — *The Forty-Second Parallel* — confirme la priorité accordée à l'espace dans cette tentative quasi démiurgique de mise en scène et en images d'un pays dont l'étendue et la complexité constituent depuis toujours un défi à la

* Université Stendhal-Grenoble III.

¹ Les citations tirées de *The Forty-Second Parallel* renvoient toutes à l'édition de la Modern Library de 1939.

représentation. Dos Passos le relève ici de façon magistrale tout en revendiquant l'héritage de ses devanciers et, notamment, celui de Whitman, comme en témoignent ces accents épiques qui font de l'espace une valeur en soi et, mieux encore, la valeur suprême, celle-là même que matérialise ce chiffre — U.S.A.

Car c'est bien d'une énigme qu'il s'agit, d'un questionnement et non d'une somme, contrairement à ce que semble annoncer le titre. L'épigraphe, qui figure en tête de l'édition Constable de *The Forty-Second Parallel* de 1931, fait référence aux tempêtes que l'on observe le long du quarante-deuxième parallèle de latitude nord :

These general storms have been a subject of inexhaustible interest in all American meteorological research and great labour has been expended on their various hypotheses in regard to their laws. Some of these laws, and particularly these relating to exterior features and general movements, may be regarded as very well determined ; their general phenomena have been so conspicuous and so frequent of occurrence that some conclusion of this sort could not fail to result from the most imperfect observations ².

S'étendant d'est en ouest, le quarante-deuxième parallèle passe un peu en dessous de Detroit et de Chicago et se prolonge jusqu'en Californie. C'est exactement, à quelques variantes près, le parcours de Mac, le protagoniste de ce premier volet de la trilogie. L'épigraphe, tiré de l'ouvrage de Hogins — *American Climatology* (1865) — fournit à Dos Passos non seulement un cadre géographique, mais aussi et surtout un pré-texte, où il esquisse son propos tout en mettant le lecteur en garde contre toute interprétation par trop réductrice, comme le souligne Iain Colley avec beaucoup de perspicacité :

These storms which rage along the forty-second parallel are ultimately mysterious forces. But to a Marxist, Society is not mysterious ; it has discoverable laws, by mastering which the observer can become agent, free to take part in assisting the movement of the dialectic [...] but Dos Passos remains agnostic in his refusal to draw any conclusions from these movements that will give meaning or hope to the aims of political radicalism ³.

Cependant, dans le même temps — et n'en déplaise à Colley — Dos Passos n'exclut pas la possibilité pour le lecteur d'établir des "lois", c'est-à-dire de tirer ses propres conclusions : "some conclusions of this sort could not fail to result from the most imperfect observations". D'où l'ambiguïté d'une démarche qui hésite entre déterminisme et relativisme.

La construction de l'espace dans *The Forty-Second Parallel* procède de cette tension entre deux pôles inconciliables et suscite, du

² John Dos Passos, *The Forty-Second Parallel* (London : Constable, 1931), p vii.

³ Iain Colley, *Dos Passos and the Fiction of Despair* (London : Macmillan, 1978), p. 67.

même coup, une dynamique que la critique s'accorde à reconnaître comme la caractéristique essentielle du roman. En d'autres termes, Dos Passos s'attache simultanément à construire et à déconstruire l'espace en réalisant des collages, des juxtapositions de fragments hétérogènes, qui demeurent distincts les uns des autres, tout en prenant une signification nouvelle du fait de leur regroupement au sein d'un même ensemble. C'est ainsi que le prologue "U.S.A." associe les éléments les plus divers en une composition qui peut se lire aussi bien comme ordre que comme désordre :

U.S.A. is a group of holding companies, some aggregations of trade unions, a set of laws bound in calf, a radio network, a chain of moving picture theatres, a column of stock-quotations rubbed out and written in by a Western Union boy on a blackboard, a public library full of old newspapers and dogeared history books with protests scrawled on the margins in pencil. (p. vii)

Il n'en va pas autrement — à plus grande échelle — de la trilogie tout entière où se côtoient, sans se mêler, quatre constellations — le "Newsreel", le "Camera Eye", les biographies et les *narratives* — qui incitent le lecteur à effectuer des rapprochements, à recomposer l'œuvre pour son propre compte.

Dos Passos ne saurait mieux dire que l'espace est avant tout un langage, invitant à une lecture. A cet égard, la conclusion du prologue est sans équivoque : "But mostly U.S.A. is the speech of the people."(vii). S'il y a quête, et non plus seulement questionnement dans *U.S.A.*, c'est une quête de langage, car tel en est bien l'enjeu. Le périple de Mac n'est pas sans évoquer celui de Lewis et Clark qui, comme le note Pierre-Yves Pétillon, transparaît en filigrane dans les récits d'Edgar Allan Poe, cet autre déchiffreur de l'espace américain. Cette traversée du continent est bien devenue "une remontée aux origines du langage"⁴. Dos Passos ne dit pas autre chose dans le "Camera Eye (49)" : "rebuild the words worn slimy in the mouths of lawyers districtattorneys collegepresidents judges" (p. 437).

L'hétérogénéité, la discontinuité, apparaissent bien comme le principe majeur de la construction de l'espace dans la trilogie, ce qui ne signifie pas pour autant que celui-ci est pure confusion. Les collages que réalise Dos Passos comme, par exemple, dans le prologue ou l'épilogue, sont en fait des paysages. Il invente des paysages et, par là-même, un langage, illustrant ainsi la définition qu'en donne Bernard Lassus : "le paysage [...] est une lecture cristallisant des fractions d'apparence."⁵

⁴ Pierre-Yves Pétillon "Espace américain", in *Le Grand Atlas des Littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 237.

⁵ Bernard Lassus, "L'obligation de l'invention, du paysage aux ambiances successives", "in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, éd. par Augustin Berque (Seysse : Champ Vallon, 1994), p. 86.

Comme tout artiste — et bien que cela puisse sembler paradoxal à première vue étant donné l'immensité du continent américain — Dos Passos s'efforce, par le biais de la représentation, de lutter contre la finitude du monde. Il lui faut dépasser la nostalgie de la découverte pour aborder l'invention effective des choses, des matières, de leurs bruits et de leur nouvelles apparences.

Le monde qu'il dépeint dans *The Forty-Second Parallel* est un monde en voie de mutation. Certes, aux yeux de Mac et de sa génération, l'aura mythique de l'Ouest s'est quelque peu ternie, mais celui-ci incarne encore l'espoir, comme le rappelle l'utilisation ironique du slogan "Young man, go west" auquel Mac succombe, en définitive, sans vraiment trop y croire. En revanche, l'Amérique des années trente, au cours desquelles Dos Passos compose sa trilogie, est une Amérique désenchantée, revenue de ses illusions, par rapport à celle que découvre Mac au début du siècle. D'où deux approches bien distinctes dans la construction de l'espace dans *The Forty-Second Parallel* qui correspondent, en gros, à l'opposition ville-nature, l'une relevant du modernisme, l'autre du pastoralisme.

L'expression la plus achevée de la vision moderniste dans le roman est le collage, le fragmentaire, devenu selon Marc Chenetier

l'équivalence d'un monde de conscience nouveau, norme, modalité avérée de l'être [...] le collage n'est plus alors tentative de reconstitution d'un tout [...] mais moyen d'afficher simultanément le désir de cette unité et la conscience de l'impossibilité qu'il y a de la trouver⁶.

La comparaison entre le prologue "U.S.A." et l'épilogue "Vag" permet de mesurer la distance qui sépare le besoin de globalité et d'immédiateté du premier de l'effet de dispersion et d'éloignement du second. Or, la nature est très présente dans le prologue et fait entendre son appel au cœur même de la ville : "From the river comes the deep rumbling whistle of a steamboat leaving dock" (p. v).

Elle unit, elle rassemble alors que, dans l'épilogue, elle se fait lointaine au point de paraître inaccessible et ne s'offre au regard que du haut du ciel, comme si l'homme moderne avait à jamais perdu le contact avec elle :

Omaha. Great cumulus clouds, from coppery churning to creamy silvery white, trail brown skirts of rain over the hot plains. Red and yellow badlands, tiny horned shapes of cattle. (p. 560)

Par ailleurs, l'épilogue dissocie clairement l'espace urbain de l'espace nature, tandis que le prologue les juxtapose et tend à les confondre, préfigurant le passage incessant de Mac de l'un à l'autre.

⁶ Marc Chenetier, *Au-delà du soupçon* (Paris : Seuil), p. 309.

Roman de la route, *The Forty-Second Parallel* est aussi un roman urbain. Il s'ouvre sur un paysage urbain, celui de Middletown, petite ville du Connecticut où Mac a vu le jour et où il a grandi. Plus développée que les suivantes, cette première apparition de la ville a une densité que n'a pas Chicago, première étape du parcours de Mac, et que n'ont aucune des villes qu'il traverse, parfois même sans les voir. Cela tient essentiellement à une topographie très détaillée, comme si les noms de rues, de magasins, d'usines, constituaient autant de repères familiers pour faire contrepoids au sentiment d'insécurité qu'éprouve Fainy, qui ne se fait pas encore appeler Mac⁷. En fait, la ville se déploie le long d'un trajet, celui qu'emprunte Fainy pour aller faire des courses pour sa mère. Le périmètre ainsi délimité évoque, par métonymie, la ville toute entière, de même que Middletown — qui n'est nommée qu'à la fin de cette première séquence — renvoie, par métonymie, à toutes ces villes de taille moyenne, ces "towns" qui se ressemblent toutes dans leur terne banalité.

Peut-être est-ce aussi en raison de cette banalité liée à la quotidienneté que Middletown semble plus humaine que la plupart des villes que traverse Mac. La représentation privilégie ici l'échelle tactile et, d'une manière générale, la perception. Malgré les miasmes que l'on y respire, Middletown est encore animée du frémissement de la vie. Il n'en reste pas moins qu'à l'instar de la ville en général, elle est aussi le lieu de l'enfermement, et ce dès la première phrase :

When the wind set from the silver factories across the river the air of the gray fourfamily frame house where Fainy McCreary was born was choking all day with the smell af whaleoil soap. (p. 6)

À peine entrevue, la ville s'éloigne et le lecteur s'en trouve dépossédé au même titre que Fainy qui éprouve, en la quittant, un sentiment d'arrachement, de perte :

Fainy looked out with big dry eyes at the familiar streets, all suddenly odd and lopsided, that rolled past the cab ; the red bridge, the scabshingled houses where the Polaks lived, Smith's and Smith's corner drugstore [...]. (p. 111)

À partir de cet instant, Fainy/Mac ne verra plus le monde sous le même angle ; celui-ci sera marqué du sceau de l'étrangeté, de la dislocation.

Dos Passos accentue ces déformations de l'espace tout au long du voyage en train qu'effectue Fainy en compagnie de son père, de sa sœur et de son oncle après la mort de sa mère :

[...] and the towns and the framehouses and the factories started drawing together, bumping into warehouses, elevators, and the

⁷ C'est George Hall, dit Ike, qui donne à Fainy McCreary son nom de route : "Have a coffin nail, Mac ?" (p. 60).

trainyards spread out as far as you could see and it was Chicago.(p. 17)

Au lieu de se faire par étapes comme dans *Sister Carrie* par exemple, l'approche de la ville est soudaine, brutale ; aucune transition n'est ménagée entre la ville elle-même et les paysages champêtres en forme de *puzzle* que contemple Fainy derrière la vitre du compartiment : "Russet hills, patches of woods, farmhouses, cows, a red colt kicking up its heels in a pasture, rail fences, streaks of marsh." (p. 14)

D'une part la ville destructurée et polymorphe, de l'autre, un monde cohérent, rassurant, celui de l'enfant qui assemble les pièces d'un jeu ayant pour thème la campagne. Le regard de Fainy s'attarde sur chaque élément, d'où un rythme beaucoup moins heurté, ralenti par des virgules, au lieu du rythme haletant de l'arrivée à Chicago, scandé par des "and". Ces interludes pendant lesquels Fainy joue avec le paysage se font de plus en plus rares au fil des pages. Ils surgissent dans les moments de communion avec la nature et se rattachent à la veine pastorale que nous évoquions plus haut.

Doc Bingham, ce personnage haut en couleur, qui semble tout droit sorti d'un roman de Mark Twain, introduit Fainy dans monde bucolique, celui de la terre nourricière, où coulent le lait et le miel, pour l'en arracher, par un renversement ironique, sitôt après lui en avoir fait goûter les délices : "It was a warm day. There were robins singing round the barn. Everything smelt of sweetgrass and flowers." (p. 50)

"Les mythes édéniques de campagne", comme le souligne Pierre Donadieu, "entretiennent depuis les *Bucoliques* de Virgile, des images champêtres, paisibles et idylliques [...] et font partie des désirs inextinguibles de la société"⁸. Dans le contexte de *The Forty-Second Parallel*, le pastoralisme renvoie à un passé, somme toute récent, celui de l'Amérique agraire, distincte de la nature sauvage — *the wilderness* — et témoigne, comme toujours, d'une nostalgie du paradis terrestre :

Fainy was excited and happy. He lay on his back listening to the beat of the rain on the roof and its gurgles in the gutters, and the muffled stirring and chomping of the cattle and horse, under them ; his nose was full of the smell of the hay and the warm meadowsweetness of the cows. (p. 47)

L'espace se mue en climat, en mythe paysager et doit son pouvoir d'évocation aux représentations sociales et culturelles dont il est le reflet, en l'occurrence celles qui

[...] depuis les *Bucoliques* de Virgile, *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, la charrette de foin de John Constable, les poèmes de Wordsworth et les romans de Jean Giono [constituent] l'éternelle pastorale,

⁸ Pierre Donadieu, "Pour une conservation inventive des paysages", in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, op. cit., p. 57.

transcrite dans les imaginaires du paysage arcadien, [et qui tendent] à imposer spectacle de l'immuable bonheur, mettant en scène, paisibles, le paysan laborieux ou le berger insouciant.⁹

Dos Passos se sert ici du mythe de la pastorale pour creuser l'écart entre passé et présent, entre une Amérique stable, où l'homme vivait en paix avec la nature et ses semblables, et une Amérique déstabilisée, dénaturée et déshumanisée. Ce faisant, il tend inmanquablement à verser dans le stéréotype, le pittoresque, créant ainsi non pas tant des paysages (*landscapes*) que des décors (*scenery*), ce qui fait naître chez le lecteur un sentiment de facticité, comme si ces scènes étaient trop belles, trop léchées pour être vraies. Et de fait, la conclusion burlesque de cet intermède champêtre — Doc Bingham se faisant chasser de la ferme à coups de pétoire par le mari outragé de la fermière — ne fait que confirmer, si besoin était, la théâtralité de la représentation. En d'autres termes, cette Amérique-là n'existe plus — si tant est qu'elle ait jamais existé — et il convient de la ranger, non sans regrets, au magasin des accessoires.

Doc Bingham, quant à lui, s'avère bel et bien pourvoyeur d'illusions, et ce à plus d'un titre. Personnage péripatétique par excellence, il enseigne à Mac que l'espace est illusion, mirage prêt à s'évanouir dans l'instant. Bien que celui-ci soit incapable de déceler l'imposture, il pressent l'essentiel, à savoir que le déplacement, la mobilité, est un principe de survie dans un monde où s'arrêter signifie s'enliser, se déliter. Lorsqu'il se fixe, pour un temps, à San Diego et y fonde une famille avec Maisie, il ne parvient pas à se satisfaire de cette vie étriquée et ne songe qu'à reprendre la route :

"But God damn it to hell," said Mac, "a man's got to work for more than himself and his kids to feel right." [...] "Oh, hell" [...] "I wish I was on the bum again or up at Goldfield with the bunch."
(p. 117)

Talonné par le démon de l'ailleurs, Mac est arpenteur, dévoreur d'espace, et sa soif est à la mesure du continent qu'il traverse. Dans la trilogie, l'espace est avant tout mouvement ; il participe de la trajectoire et non de la trace. Il est mouvement perpétuel et engendre des visions cinétiques, où se conjuguent fugacité et mobilité des perspectives. Dès les premières pages, Dos Passos utilise la progression du train à bord duquel se trouve Fainy, pour animer l'espace et le démultiplier en autant de fragments éphémères :

[...] for hours and hours the telephone poles went by, and towns, fram houses, brick factories with ranks and ranks of glittering windows, dumping grounds, trainyards, plowed land, pasture, and cows [...]. (p. 17)

⁹ *Ibid.*, p. 68.

Il développera ce procédé dans le reste du roman, reproduisant à l'infini cette expérience originelle — la traversée d'un espace au sein duquel le protagoniste est propulsé sans qu'il puisse maîtriser sa trajectoire, atome infime, gouverné par des forces qui lui échappent et le poussent vers des destinations dictées par le hasard ou la nécessité. Qu'il s'agisse de Chicago, première ville étape, où il reste dix ans sans même éprouver le désir de l'explorer, ou de Vera Cruz, terme ultime de son périple, Mac ne choisit pas d'être là, il y est conduit.

À la limite, à de rares exceptions près, Mac traverse les lieux sans les voir, marquant ainsi sa profonde indifférence envers un monde qu'il ne reconnaît pas et qui ne lui ménage aucune place. D'où ces litanies sèches de noms de villes et de lieux, qui se succèdent et qui ne font l'objet d'aucun commentaire :

They hit the rail-road at Baker City, managed to beat their way back to Portland on freights. In Portland they couldn't find jobs because their clothes were so dirty, so they hiked southward along a big endless Oregon valley [...]. (p. 77-78)

Point de départ ou d'arrivée, la ville n'invite pas à la flânerie ; elle est transit.

On est alors très proche de l'ellipse, à laquelle Dos Passos a également recours, abolissant temps et espace d'un seul trait : "Fainy lived ten years in Chicago" (p. 17), afin de souligner les passages à vide de Mac, qui finit par perdre le sens du temps et de l'espace. Il ne se soucie plus alors que de l'urgence du départ, condition dérisoire de cette parodie d'exode vers une terre promise — la Californie — qui se révèle aussi décevante que Chicago.

A cet égard, la métaphore du tunnel fonctionne comme le paradigme de cette dépossession du temps et de l'espace. Elle apparaît très tôt dans le roman, dès le voyage inaugural de New York à Chicago : "Fainy's eyes smarted ; in his ears was the continuous roar, the clatter clatter over crossings, the sudden snarl under bridges. It was a tunnel, all the way to Chicago it was a tunnel." (p. 16)

L'absence de repères apparaît comme le signe distinctif de l'homme moderne, qui n'aspire qu'à échapper au vide où il se sent inexorablement sombrer. L'espace, devenu vide et homogène, fait naître par contrecoup l'exigence d'un espace hétérogène, où l'on peut se mouvoir, se donner l'illusion d'avancer, de franchir des étapes, en un mot, d'exister :

Neither of them had a watch and the day was overcast so they didn't know what time it was when they woke up. Ike slid open the door a little so that they could peek out ; the train was running through a broad valley brimfull-like, with floodwater, with the green ripple of full-grown wheat. [...] "Gee, I wonder where in hell we are." (p. 68-69)

À ces paysages de nulle part répond l'uniformité des villes que traverse Mac ; plus il avance, plus elles se ressemblent , dans la mesure où elles se déclinent en autant de lieux susceptibles de pourvoir à ses besoins — boire, manger, dormir, travailler, copuler, très rarement se divertir, car le divertissement n'a aucun sens dans cette fuite en avant. A l'instar des couloirs qu'empruntent les tempêtes le long du quarante-deuxième parallèle de latitude nord, Mac est propulsé le long des rails des grands express transcontinentaux, qui lui interdisent toute divagation, toute échappatoire.

L'espace s'irréalise de même que le temps, qui devient un temps mort ou, pour reprendre la très belle expression de Claude-Edmonde Magny, "un temps mortifié"¹⁰, rythmé par la trépidation de la locomotive, le temps même de la modernité, celui de la machine. Le train symbolise cette fusion du temps et de l'espace ; il matérialise cet espace-temps à l'intérieur duquel Mac s'installe, car il se rattache tout à la fois à un espace/lieu en mouvement et à un espace/temps, qui se situe hors de la durée. Retranché du monde en tant que voyageur clandestin, Mac ne perçoit que des fractions d'espace sans cesse déplacées, qui finissent par perdre leur sens et suscitent l'angoisse ; il bascule alors dans le vide, dans l'irréel. Seules les gares lui permettent, momentanément, de s'orienter ; c'est pourquoi elles sont plus individualisées que les villes et, de ce fait, plus humaines. L'épisode de la mort du vieux clochard montre à quel point Mac finit par ne plus savoir où il est ni où il en est :

In the gray of dawn Mac woke up from a doze with his teeth chattering. The train had stopped on a siding. His legs were so numb it was some time before he could stand on them. He went to look at the old man, but he couldn't tell whether he was dead or not. It got a little lighter and the east began to glow like the edge of a piece of iron in a forge. (p. 112)

Cette très belle image de la forge traduit le sentiment de déliquescence qu'éprouve Mac en un tel instant de même que le pressentiment de son destin, qui le condamne à être façonné comme un vulgaire morceau de métal.

Si le train facilite le décrochage par rapport au temps et à l'espace, Mac n'échappe pas pour autant au principe d'incertitude qui l'assaille à l'improviste, à toute heure et en tout lieu, comme dans ce bar de Chicago, où il vient prendre congé de son oncle :

Uncle Tim's lanky red face in the empty cigarsmoky room, the bar and its glint of brass and the pinkarmed barkeep leaning across it, the bottles and the mirrors and the portrait of Lincoln gave a misty half turn in his head [...]. (p. 38)

¹⁰ Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain* (Paris : Seuil, 1948), p. 144.

L'effet d'hallucination naît ici de l'extrême précision des notations, associée au flou de la fumée de cigare et des multiples reflets des bouteilles et des miroirs. L'espace devient alors tableau, ce qui ne peut surprendre chez un écrivain qui était aussi peintre. À l'inverse de ce qui se passe la plupart du temps, il y a arrêt sur image. L'"œil de la caméra" délimite un espace qui évoque la constriction, s'opposant ainsi à la dilatation des paysages naturels. Pareille juxtaposition crée un rythme, analogue à celui que perçoit Fainy au début du roman : "Fainy's eyes are following the telegraph wires that sag and soar" (p. 15). Tout est affaire de montage, d'orchestration, comme on s'est plu à le répéter à propos de la trilogie.

L'espace urbain se constitue à partir de ces tableaux et de simples instantanés pris sur le vif, mettant ainsi en évidence son caractère composite et fragmentaire. Chicago se réduit à l'imprimerie de l'Oncle Tim et à quelques brefs aperçus du lac, de Lincoln Park ou de telle ou telle rue. Tous fonctionnent comme des métaphores de l'enfermement ; même les fenêtres n'ouvrent sur aucun lointain :

Outside the window he could see a few dusty roofs and fire escapes. Through grimy windows he could see other offices, other rolltop desks. (p. 36)

[...] he opened the window, but it only gave on an airshaft. (p. 86)

Cet horizon bouché n'est autre que la traduction en images de l'espace psychologique des personnages, privés de perspective au sens propre comme au sens figuré.

La ville est alors perçue comme une suite de décors sans rapport les uns avec les autres, comme s'ils avaient été abandonnés après un tournage : "the town looked lonely as an old trashdump in the huge valley full of shrill wind and driving snow". (p. 101)

L'artifice devient le moteur de la représentation et s'oppose à l'authenticité des paysages naturels. Telle que la conçoit Dos Passos dans *The Forty-Second Parallel*, la ville ne fait surgir aucun paysage ; elle se décompose en tableaux, en fractions d'espace mort d'une fixité inquiétante, qui font songer à certaines toiles cubistes. Peuplée de fantômes, elle est le lieu où se consomme la séparation du sujet par rapport au monde — qu'il s'agisse de son environnement physique (envisagé désormais comme un objet), social (l'individualisme désintégrant l'ancienne communauté), ou même de son propre corps (annexé par la science et la technique au même titre que les objets de l'environnement).

Dans ces conditions, l'opposition entre ville et nature semble exprimer une recherche de protection psychologique face au morcellement des identités et à la perte d'identité tout court qu'impose la

ville, perçue comme symbole du pouvoir de la société. L'appel à la nature n'est autre que l'espoir qu'en se coupant de la ville, il deviendra possible à l'individu de retrouver une identité véritable, une authenticité perdue. C'est cet espoir qui fait prendre la route à Mac et à tant d'autres et qui sert de conclusion à la trilogie : "A hundred miles down the road" (p. 561), conclusion des plus ambiguës, puisqu'au regard des quelque cinq-cent-soixante pages qui la précèdent, il apparaît que la route ne mène nulle part.

Bien qu'il souscrive pleinement à la valorisation de la nature par rapport à la ville, propre à l'imaginaire américain, Dos Passos, contrairement aux transcendentalistes, ne croit pas à l'infini des possibles. Il suggère, à l'inverse, dans *The Forty Second Parallel*, que l'espace est illusion et que par là-même, l'Amérique, pays de l'espace, est aussi une illusion. Victime de cette chimère, Mac finit littéralement par se déliter dans l'espace lorsqu'il atteint Vera Cruz, terme ultime de sa dérive.

Envahi par un sentiment d'irréalité face à une nature grandiose et à un horizon mouvant, il se fond dans l'espace pour ne plus ressurgir, contrairement aux autres personnages — Janey, J. Ward Moorehouse, Eleanor Stoddard et Charley Anderson — que l'on retrouve dans les deux autres volumes de la trilogie :

Mac watched the two huge volcanos, Popocatepetl and Ixtaccihatl, change places on the horizon ; then there was another goldenbrown cone of an extinct volcano slowly turning before the train ; then it was the bluewhite peak of Orizaba in the distance growing up taller and taller into the cloudless sky. (p. 323)

Infime et dérisoire, il prend alors sa juste dimension, celle-là même que Pascal assigne à l'homme dans l'univers : "par l'espace [...] l'univers me comprend et m'engloutit comme un point". Corps imaginaire au même titre que l'espace où il s'anéantit, Mac demeure dans le corps du texte en tant que fiction, et c'est bien là l'essentiel. Il rejoint aussi la cohorte fantomatique des immigrants qui, par vagues successives, ont traversé le continent américain d'est en ouest, en suivant le quarante-deuxième parallèle de Plymouth à la Californie.

