

**“There’s a woman so great with love—she scares me” :
Éthique(s) de *The Grapes of Wrath***

Rédouane Abouddahab (Université Lumière-Lyon 2)

Needing to be good enough, alert enough, strong enough, that caring—again. Having to stay alive just that much longer. O Lord, she thought, deliver me. Unless carefree, motherlove was a killer.

Toni Morrison, *Beloved* (1987).

“A man,” Harry Morgan said, looking at them both. “One man alone ain’t got. No man alone now.” He stopped. “No matter how a man alone ain’t got no bloody—chance.”

Ernest Hemingway, *To Have and Have Not* (1937).

The Grapes of Wrath présente au lecteur une diversité de discours relevant de champs théoriques différents (philosophie, religion, politique, économie...), intégrés finement dans la diégèse par les personnages ou affirmés par la voix narrative. Néanmoins, l’étendue théorique référentielle dont s’assortit le roman crée une instabilité éthique dans la mesure où certaines des théories convoquées restent pour l’essentiel discordantes. L’antinomie principale émane d’un isochronisme idéologique se forçant d’apparier le matérialisme scientifique non finaliste, et une vision téléologique et spiritualiste fortement appuyée sur le symbolisme des profondeurs. L’antinomie affecte tous les aspects du récit : la diégèse, dont l’action principale est incertaine (alors qu’elle est valorisée et continûment anticipée par la voix narrative), le discours, qui atteste d’une tension entre le monologisme idéologique de la voix narrative et la polyphonie chez des personnages essentiellement « dialogiques », enfin les symboles et les images, qui puisent dans un étonnant syncrétisme où les symbolismes religieux, l’imaginaire biologiste, l’objectivisme réaliste semblent faire bon ménage.

Le riche et large éventail de commentaires critiques sur l’œuvre reflète la contradiction mais ne la résout pas, dans la mesure où les uns et les autres mettent en évidence une série aux dépens de l’autre, et tâchent d’y enserrer l’ensemble de l’œuvre. Ces commentaires s’intéressent souvent à la place spécifique de tel ou tel personnage et mettent en lumière, par là, le discours qu’il est censé véhiculer. Trois axes essentiels paraissent ici : des lectures « religieuses » affirmant la valeur suprême de l’amour et l’« universalité » biblique ou archétypale des personnages

importants,¹ des lectures rationalistes, scientifiques qui réfutent tout aspect religieux ou alors le minimisent, privilégiant surtout la dimension non téléologique de l'œuvre, celle-là même que Steinbeck revendique dans *Sea of Cortez*;² enfin des lectures s'inspirant de la philosophie morale.³

Mais *The Grapes of Wrath*, faut-il le rappeler, c'est surtout l'histoire des Joad dont l'aventure, typique jusqu'à une certaine mesure, reste essentiellement singulière et héroïque, sans quoi ils ne seraient qu'une pâle réflexion mimétique de la réalité, non des personnages au sens fort du terme. Or, comment cette histoire intègre-t-elle le macrocosme qu'on vient de présenter ? Répondre à cette question, c'est prendre conscience d'un renversement éthique structurant. Par le truchement des Joad mais aussi de Casy, le narrateur fait affleurer dans le récit la riche ambiguïté de l'altérité, laquelle semble au départ faire les frais du processus d'homogénéisation entièrement tendu vers le bonheur utopique. C'est au sein même de la famille que les forces de l'hétérogénéité sont à l'œuvre. Celles-ci génèrent constamment de l'« en-plus », lequel arrache le roman à l'emprise de l'idéologie naturaliste mais aussi symboliste qui semble l'étouffer, pour le réinscrire dans son champ propre : la fiction. Ce qui fait la force de ce roman, c'est précisément ce qui lui échappe et qu'il ne saurait définir mais seulement *écrire*.

Tensions et intentions

Le récit présente deux actions qui s'éclairent mutuellement, l'une typique et, dans l'ensemble, mimétique, l'autre essentiellement héroïque et singulière, mais dont la portée sociale, économique ou politique est constamment mise en lumière par l'action typique réalisée par les « Okies ». Le discours a par conséquent deux fonctions, l'une explicative et argumentative, l'autre narrative. Dans les chapitres dits intercalaires, la voix du narrateur domine souvent l'espace de l'énonciation ; son lieu semble défini par le savoir (historique, économique, scientifique), celui qui s'autorise de la pensée synthétique et dont les conclusions paraissent définitives. Il en est ainsi tout particulièrement du chapitre 14 où le narrateur expose ses théories naturalistes, ou de chapitres postérieurs (19, 21, 23...) où la narration devient historique ou journalistique, véhiculant cependant la même foi en la force morale du pauvre et en la puissance thérapeutique de la science.⁴

¹ Pour les lectures religieuses, voir Railton, Cannon, Moseley, Dougherty, Paquet-Deyris et Perrin-Chenour, Shockley, Crockett ou Lisca. Pour des lectures religieuses ou symbolistes non bibliques, voir à titre d'exemple Lieber ou Gladstein.

² Pour les études qui réfutent la lecture religieuse du roman ou réduisent sa portée, voir en particulier Carlson ou Hauck. Benson voit en Steinbeck un écrivain scientifique dont la vision de l'homme et de la nature est essentiellement finaliste. Poulakidas perçoit l'œuvre comme étant essentiellement politique, et affirme que son éthique est inspirée du « réalisme social ». Vision contredite par Zollman pour qui le roman présente, au contraire, une éthique bourgeoise. La dimension politique au sens socialiste de l'expression est également réfutée par des critiques tel Hochenauer.

³ De nombreuses études ont été consacrées à la « philosophie » de Steinbeck. Certaines des plus récentes ont été réunies par S. K. George dans *The Moral Philosophy of John Steinbeck* (2005). La « philosophie morale » de Steinbeck est associée notamment à Aristote ou à Lévinas (*in* George). Pour d'autres, l'œuvre met en lumière des aspects éthiques plus précis tels *business ethics* ou la déontologie (théorie des devoirs) (*ibid.*). Carpenter saisit dans *The Grapes of Wrath* une pensée philosophique essentiellement américaine dont les sources sont Emerson, Whitman et Dewey. D'autres commentateurs soulignent l'importance de la conscience écologique chez Steinbeck (Nakashima, Grandjeat...).

⁴ Il ne s'agit pas seulement d'un idéalisme mais d'une véritable éthique d'écriture. Steinbeck en dit dans son « entretien » imaginaire : « Boileau said the Kings, Gods, and Heroes only were fit subjects for literature. The writer can only write about what he admires. Present-day kings aren't very inspiring,

Dans ces chapitres intercalaires, mais beaucoup moins dans les chapitres spécifiques, la perspective reste dans l'ensemble manichéenne, le bien et le mal étant clairement identifiés : le partage des richesses est bon, leur accumulation ou capitalisation est mauvaise. Les Okies, débarrassés de leur individualisme de pionniers, accèdent à la dignité morale traduite par le sens de la solidarité et de l'intérêt collectif ; les Californiens, eux, sont moralement abjects, qui oppriment, manipulent, possèdent et accumulent des biens sans esprit de partage ; bien au contraire, ils fonctionnent selon le principe paranoïaque de la préemption. Ainsi, à première vue, la vision politique, et le système moral sur lequel elle s'appuie, paraissent déterminés par une sèche binarité : les patrons (les miliciens, les prêtres, les propriétaires terriens...) et les syndicalistes (les ouvriers agricoles ou industriels, les pauvres paysans, les « Okies »...), l'individu (perçu comme un groupe « personnalisé ») et la société de consommation aliénante et dégradante. Aussi un pattern clair se dégage-t-il du récit où s'affrontent en effet deux « personalized groups », selon l'une des expressions favorites de Steinbeck (Lisca 578), ou ce qu'on peut appeler deux « personnes morales » : le bourreau et le crucifié, l'opresseur et le résistant dont la résilience est non seulement admirée, mais perçue comme la pierre fondatrice d'une nouvelle société humaine.

Cette perception binaire essentielle, qui instrumentalise un syncrétisme philosophique et politique surprenant, oriente unilatéralement le sens dans les chapitres intercalaires. En effet, même si la narration y devient parfois multivocale, elle reste fondamentalement monologique dans la mesure où les actions et les paroles des « personnages » qui y paraissent sont subordonnées aux théories du narrateur, lesquelles théories s'appuient principalement sur une vision matérialiste, scientiste, évolutive et par conséquent non téléologique de l'histoire, de la société et de la nature.

Quant aux chapitres narratifs, ils présentent à première vue ce qu'on peut appeler après Bakhtine commentant la poétique de Dostoïevski, une structure « polyphonique » et « dialogique » : le personnage s'appréhende d'abord dans un processus verbal inter-relationnel, l'être humain étant conçu en priorité comme un être parlant, et, en tant que tel, déterminé par le discours des autres. Non seulement nous entendons plusieurs voix à l'intérieur de ces chapitres, eu égard à la préséance du dialogue, mais les personnages principaux, qui véhiculent certes des passions, mettent aussi en circulation des idées et sont par là susceptibles de s'influencer réciproquement. Ainsi Casy, transcendantaliste au début, évolue-t-il vers une vision pragmatique de la lutte des classes ; Tom, d'abord individualiste, adopte une vision holistique à la fin ; Ma, entièrement concentrée sur son rôle de mère nourricière puis de « chef » de famille, développe une vision communautariste. Les personnages mineurs révèlent eux aussi des positions idéologiques dont l'étendue théorique va bien au-delà des limites de leur rôle. Pensons à l'opposition entre le directeur du campement de Weedpatch et la bigote hystérique : elle manifeste essentiellement un désaccord idéologique entre le puritanisme et le rationalisme. Le narrateur expose ainsi un ensemble de discours antinomiques qu'il ne commente pas, se contentant d'en présenter la concurrence dialogique, privilégiant la dimension polyphonique du discours.

Comme l'explique Julia Kristeva dans son « Introduction » à *La poétique de Dostoïevski* de Bakhtine, dans le roman polyphonique,

the gods are on a vacation and about the only heroes left are the scientists and the poor » (*In The Grapes of Wrath*. Ed. Lisca, 542).

il n'y a pas de troisième personne unifiant la confrontation des deux [discours] : les [discours] contraires sont réunis, mais non pas identifiés, ils ne culminent pas dans un « je » stable qui serait le « je » de l'auteur monologique. Cette « dialogique » de coexistence des contraires, distincte de la « monologique » [...] et que Freud découvre dans l'inconscient et dans le rêve, Bakhtine l'appelle, avec une perspicacité étonnante, logique du rêve. (*In* Bakhtine, 15)

Cette structure dialogique et polyphonique suggère, sur le plan éthique, l'inexistence d'une vérité une et totale, dont le narrateur ou l'auteur seraient les dépositaires. Les grandes œuvres modernistes ont formalisé cette idée de la « vérité partielle » par le jeu de la multiplication des points de vue, par l'insistance sur la dimension phénoménologique de la perception, et par le renoncement à toute prétention objectiviste dans le traitement de la réalité, qu'elle soit interne (psychique) ou externe (sociale).

Cependant, cette « ouverture » heureuse du récit est entravée par la tentation du savoir et l'exercice de la toute-puissance verbale. *The Grapes of Wrath* présente en effet une tension constante entre le savoir monologique et le désir polyphonique, entre le moi qui se croit maître de son discours et le sujet « multiple », pluriel, ouvert sur le monde et prêt à être surpris, à accueillir l'altérité, en commençant par la sienne. Cette tension opère, mais de manière bien plus implicite, au sein même des chapitres narratifs.

Si les chapitres intercalaires sont structurellement monologiques dans le sens où ils exposent une théorie ou l'illustrent,⁵ les chapitres narratifs, eux, bien qu'ils soient polyphoniques, manifestent parfois la présence manipulatrice du narrateur, lequel intervient de manière masquée ou silencieuse (comme on veut), pour faire ce qu'on peut appeler des « commentaires visuels », provoquant chez le lecteur un processus d'identification positive ou négative avec le personnage.⁶ Le traitement de la bigote de Weedpatch est à ce titre exemplaire.

Notons tout d'abord que le récit fait de l'obsession du péché une pathologie véhiculée par un personnage important, l'oncle, ou illustrée par des comportements collectifs, à l'instar de ces congrégations qui apparaissent en cours de route dans les campements des Okies. L'organisation symbolique de l'espace est digne d'attention : les fidèles, amassés dans la fosse d'irrigation où ils reproduisent le même discours, sont isolés de la scène centrale du chapitre, marquée par la chaleur d'une parole imaginative et productrice, par la sensualité de la danse, la « grâce » musicale et la communion entre les migrants (329-330). La force de cette esthétique vivante est entièrement concentrée dans cette sphère de la parole vitale. La fosse, en revanche, *dit* par le simple jeu de l'antithèse visuelle, les forces pathologiques du discours calviniste. Le narrateur se contente de situer les fidèles dans leur lieu propre, mais l'éclairage antithétique fait paraître non seulement leur dimension inesthétique mais également mortifère.

Cette manière d'exclusion, à l'œuvre dans ce chapitre intercalaire, peut être mise en pratique, bien que beaucoup moins souvent, dans les chapitres narratifs. Ainsi en est-il, à titre d'exemple, de la scène où Rose se sent agressée par les propos de la fanatique de Weedpatch. En bonne puritaine elle rejette toute forme de jouissance

⁵ Dans le chapitre 23, la voix narrative est plutôt discrète comme en atteste l'emploi du style direct libre (trait constant dans ce genre de chapitres) ou l'enchâssement narratif. Néanmoins, ce chapitre reste essentiellement illustratif. Il dramatise les théories exposées dans le chapitre 14, notamment.

⁶ Procédé que la critique traditionnelle désigne par « sympathie », « empathie » ou « antipathie », formes variées du « pathos ».

esthétique. Le portrait qu'en dresse le narrateur caricature ses traits moraux. Son aspect inquiétant est particulièrement souligné par le retour de formes de l'obscur (« dark », « black »...), dont l'étonnant adverbe « darkly » dans « she said darkly » (308), ainsi que par l'éclairage de certains traits physiques qui mettent en évidence les forces mortifères dont elle est le véhicule :

Rose of Sharon blushed and looked down at the ground, and then peeked up, and the little shiny black eyes of the woman took her in.

[...]

A shadow crossed the woman's face, and the little black eyes grew fierce. " 'F you can git work. That's what we all say." (308)

Le narrateur dramatise d'autres éléments de surface pour faire passer une *idée* sans être obligé de la commenter, autrement dit sans imposer un « je » monologique au discours. L'idée ainsi suggérée dit la pathologie de l'éthique puritaine intégrée dans le spectre de la mort : Rose qui tressaillit au contact de la main « ridée », ou encore la modulation de la voix de la femme (« fiercely », « hoarse whisper », « exploded »...), qui va s'amplifiant (« rising in intensity ») avant de se faire sinistre (« bleak and ominous », 309). Ces forces mortifères seront surtout mises en lumière lorsque, chassée par la mère, la femme adopte un comportement animal violent et morbide, « possédée » qu'elle est par sa propre sexualité refoulée, tel que le suggère le déplacement métonymique de la matière vers la bouche et l'animalisation saisissante de la voix (320). Cette femme est exclue non seulement par la mère, mais par le jeu du discours lui-même ; isolée du groupe, elle porte les marques d'une altérité négative que le narrateur fait affleurer par un simple jeu de manipulation à des fins identificatoires ici négatives.

Le récit présente d'autres exemples où le narrateur limite le polyphonisme de son récit, non pas parce qu'il donne la parole presque exclusivement aux victimes du capitalisme, mais parce qu'il oriente éthiquement le sens de cette parole grâce à un subtil jeu de mise en scène. Il en est ainsi du passage où l'homme « au chapeau noir » évoque la résistance héroïque, en tout cas démonstrative, de montagnards devenus ouvriers syndiqués, prêts à lever les armes pour défendre leurs droits. Le processus d'identification joue pleinement ici : le lecteur apprend leur histoire à travers l'écoute des Okies, dont celle de Pa (personnage à forte spécification) assis parmi les auditeurs, eux-mêmes victimes de la répression des Californiens, et de ce fait émotionnellement proches du lecteur (344-345).

Du coup, on se retrouve avec une vision éthique globale véhiculée et revendiquée par la voix narrative, mais aussi avec un ensemble d'idées véhiculées par des personnages « dialogiques », dont le polyphonisme est cependant contrarié par les manipulations narratives au sein même de la diégèse. Aussi, l'axiologie que le récit présente au lecteur paraît instable : tension entre la vision matérialiste et scientiste que la voix narrative, monologique dans les chapitres intercalaires les plus stratégiques, visuellement manipulatrice dans la « fiction » à proprement parler, d'une part, et la vision spiritualiste, d'autre part, véhiculée, qui plus est, par l'un des personnages les plus marquants : Casy, et embrassée par le non moins important Tom à la fin.

Si la voix narrative n'orientait pas le sens par la maîtrise du symbole et de l'image, le lecteur pourrait limiter l'étendue de la vision éthique du roman et la circonscrire dans la sphère du personnage. Or, ce qui complique davantage l'axiologie, est l'antinomie qui marque la vision du narrateur lui-même. Matérialiste,

darwiniste, il auréole souvent Casy d'une lumière auratique dont le sens transcendant et dualiste est évident. Le symbolisme de cette lumière est étoffé dans la scène du meurtre par le jeu sur le clair-obscur, lequel dit clairement une opposition morale entre le bien et le mal. Cet exemple, parmi tant d'autres, montre la présence chez le narrateur, qui se veut matérialiste, non plus d'une perception non finaliste du monde basée sur le jeu libre du hasard, mais d'une autre dualiste ne reconnaissant que la nécessité.

Ce finalisme paraît surtout dans le principe de la synchronicité utilisé par le narrateur pour structurer son récit autour des rencontres *nécessaires* entre certains personnages essentiels. Tom, Casy et Muley Graves ne se rencontrent pas par hasard, mais en fonction d'un déterminisme harmonieux qui atteste de l'existence d'une « Oversoul ». Et c'est le narrateur non le personnage qui en suggère l'existence. Ce procédé, qui dit la foi du narrateur en les correspondances universelles et valorise l'intuition et le savoir de l'inconscient, est néanmoins abandonné en cours de route, bridé par le savoir théorique scientifique lui-même subordonné à l'intention utopique de l'auteur.

Le sens participe à la fois de la clôture monologique et de l'ouverture polyphonique. D'où une certaine versatilité du discours qui, à première vue, rend incertaine la vision éthique du roman. L'instabilité éthique vient essentiellement de la tension entre la volonté (discours du moi qui « sait » et *reproduit*) et le désir (discours du sujet de l'inconscient et de la méconnaissance qui, lui, *produit*). Précisons en ce sens que si le savoir du narrateur empiète sur le travail de la suggestion et gêne le travail de l'inconscient dans le texte, il ne parvient aucunement à l'empêcher. Du coup, deux lignes éthiques essentielles structurent le récit. La première présente une axiologie parfois antinomique, mais dont on peut percevoir une certaine cohésion malgré le paradoxe ; la seconde manifeste des forces créatrices qui échappent à la classification axiologique et transforment les certitudes idéologiques en une production infinie de sens. Une lecture attentive de la dernière scène dévoilera cette complexité.

Sein nourricier...

La dernière scène du roman, de fait la plus importante parce qu'elle est censée être, du moins en théorie, le point convergeant de l'ensemble du récit, ne boucle rien, ni sur le plan diégétique (c'est une pause dans l'histoire), ni sur le plan discursif (elle est porteuse de séries antinomiques). Pour Jackson Benson, la fin du récit correspond à une « scène ». Il note :

[...] *The Grapes of Wrath* ends not with an event, a "plot development" or twist, but with a *scene*. This final scene is not a resolution of the conflict for the Joads. We know that they will be further hurt by their own and other men's illusions. The scene is rather a resolution for the reader, who has been taken in tow by the narrator to witness one set of conditions after another. It is almost as if we as readers had been shown a series of slides recording "that which happens" in this environment and that. The resolution, significantly, is one for the observer, rather than for the observed. No novel, it seems to me, could operate more in the spirit of science than this. (261)

Une conclusion scientifique donc, non cathartique, ce qui implique littérairement et éthiquement une déduction théorique précise ; à en croire Benson :

The rationale behind this fiction would seem to lie in the fact that scene most clearly and directly expresses the condition of what "is." Thus, plot moves from condition to condition, and the structure of Steinbeck's novels usually involves contrast and parallel of condition, almost musical in its contrapuntal patterning. (*ibid.*)

L'éthique serait ainsi celle de la non-téléologie scientifique, à savoir l'ouverture indéfinie de tout processus vivant, ce qui intègre l'idée du hasard et de l'évolutionnisme de la nature. Ici, le monde évolue de manière irréversible, et ce faisant se transforme en se complexifiant.

Cette interprétation peut venir en appui à une autre qui valorise ou plutôt survalorise le rôle social de la mère. Précisons tout d'abord que la fonction « politique » de la mère est essentielle dans le roman, étant située dans la sphère familiale elle-même conçue comme un « gouvernement » hiérarchisé. J'évoque néanmoins cet aspect très brièvement pour mettre en lumière les deux thèmes qui m'intéressent le plus ici, à savoir la puissance et la toute-puissance maternelles, toutes deux distinctes de la notion de pouvoir.

La mère prend le « pouvoir » en cours de route ("The eyes of the whole family shifted back to Ma. She was the power. She had taken control", 170), pour préserver l'unité de la famille dont elle devient le chef, à savoir l'autorité suprême qui la dirige en prenant les décisions qui s'imposent et en exigeant des autres obéissance et fidélité. La thèse matriarcale développée par certains commentateurs de Steinbeck, s'appuie sur cet exercice du pouvoir souverain par Ma, perçue comme un personnage typique et par là comme un modèle matriarcal (Jayne, Motley). Dans cette perspective, la dernière scène du roman signifierait l'avènement d'une nouvelle société marquée par le règne des mères.

Si le centre du pouvoir dans *The Grapes of Wrath* est en effet maternel, il ne s'agit aucunement d'un pouvoir matriarcal, puisque celui-ci ne fait sens qu'au sein d'un système d'ensemble. Or, les chapitres explicatifs, qui apportent normalement un éclairage historique ou social aux chapitres narratifs, ne mettent aucunement en valeur le matriarcat, confinant, bien au contraire, les femmes dans leur rôle d'observatrices, scrutant le visage des hommes. Leur sort, comme celui des enfants, dépend dans ces chapitres-là de la réaction des hommes, clairement perçus comme le véritable lieu de prise de décision.

Cette position éclaire par antithèse la véritable dimension de Ma : non pas typique mais singulière et héroïque. Par ailleurs, tout en faisant entendre une certaine voix maternelle qui lui est propre, Ma se réfère souvent à la loi des pères, celle de son propre père, qui plus est, dont le discours cité est clairement patriarcal (« "[...] us folks takes a pride holdin' in. My pa used to say, 'Anybody can break down. It takes a man not to.' We always try to hold in [...]" », 142). En prenant le pouvoir — cric en main ! —, Ma n'en bouleverse pas l'éthique ni en change le fonctionnement « phallique », mais devient elle-même le véhicule de la structure patriarcale qu'elle assume à la place du père défaillant — pas les pères, mais ce père-ci, ce personnage singulier qu'est Pa.

Cependant, le roman fonctionne au sein d'un système éthique complexe, où le thème social et politique est subordonné au thème naturel, et l'évolution de l'action assujettie à une vision philosophique sous-jacente qui rejette le réductionnisme et valorise, bien au contraire, l'holisme en situant la réalité humaine dans une dynamique inter-relationnelle. L'identité humaine est déterminée non seulement par

les relations inter-subjectives, mais aussi par les liens fondamentaux qui unissent l'homme au « tout » social et cosmique.

Un aperçu de cette *inter-connectedness* holistique, de ce lien fondamental entre l'homme et tout ce qui existe, est présenté à la fin du roman, dans la célèbre scène où Rose of Sharon donne le sein à un père affamé. L'être humain est une espèce qui lutte pour sa propre survie ; cette force biologique fait glisser au second plan toute considération morale (la pudeur, par exemple), et, probablement, renvoie par parodie à une légende très ancienne de la Rome antique, *Cimon et Pero*, où une fille dévouée donne le sein à son père, condamné à mourir par inanition.⁷ Comme Antigone, Pero brave les lois de la cité se revendiquant d'une loi universelle et bien supérieure. Héroïque, elle sauve son père d'une mort certaine.⁸ D'ailleurs, la ressemblance physique entre l'homme nourri par Rose et Cimon sont frappantes, du moins tel que le Romain paraît dans les anciennes gravures ou dans les multiples tableaux qui ont représenté cette légende dès le XVII^e siècle, souvent sous le titre de *Charité romaine*.

Néanmoins, cette conclusion maintient jusqu'au bout la tension entre les séries scientifique et symboliste. Si, formellement, la ligne diégétique s'arrête sur une « scène » comme le notait Jackson Benson, notons qu'il s'agit surtout d'une mise en scène, et le lecteur critique est censé être attentif aux éléments de dramatisation, lesquels contredisent la dimension non téléologique suggérée par cette « non-fin ».

... et sein auratique

Nous serons tous d'accord pour dire que la sélection (axe paradigmatique) et la combinaison (axe syntagmatique) constituent un procédé important dans toute énonciation, surtout dans la production littéraire. En ce sens, le choix du mot de la fin, « mysteriously », mérite toute notre attention. L'adverbe renvoie à la notion de « mystère », dont on mettra de côté les extensions lexicales, pour la mettre en lumière comme concept renvoyant notamment au symbolisme religieux et à la psychologie des profondeurs.

Dans l'histoire des religions païennes en Méditerranée, le « mystère » est associé à la notion d'initiation et dit, par conséquent, ce qui doit rester caché, secret. Comme l'explique *Le Grand Robert*, le mot désigne les enseignements secrets transmis aux initiés seuls, autrement dit les « mystes », ainsi que les rites liés au culte de certaines divinités. C'est ainsi qu'on parle des « mystères d'Isis et d'Osiris » ou des « mystères orphiques ». Le « Mystère » chrétien est donc postérieur aux mystères païens. Mais dans tous les cas, et comme le note Jung, le « mystère », fondamentalement lié à la notion d'initiation, peut rassembler plusieurs religions :

Dans leur aspect religieux, les schèmes archétypiques d'initiation, connus sous le nom de "mystères" depuis des temps reculés, figurent dans la trame de tous les rites religieux exigeant des cérémonies particulières au moment de la naissance, du mariage et de la mort. (131)

⁷ J'emploie le terme « parodie » dans le sens que lui donne Gérard Genette, à savoir une référence intertextuelle sans « intention » satirique, qui prend son « hypotexte » pour modèle afin de construire un *nouveau* texte (33-34).

⁸ Ainsi, contrairement à l'Antigone de Sophocle, l'histoire se termine bien : les Romains sont attendris par la fidélité héroïque de la jeune fille.

Lisons enfin cet extrait de l'*Encyclopédie Universalis* :

Les historiens modernes considèrent généralement que les religions à mystères s'enracinent dans les vieux cultes de la fécondité. Les divinités qui y étaient vénérées se présentaient par couples : une déesse mère (Déméter, Aphrodite, Cybèle, Isis) accompagnée d'un héros ou demi-dieu qui pouvait être son fils (sa fille dans le cas de Déméter), son époux ou son amant. Le héros meurt et ressuscite, symbole de la végétation qui disparaît et reparaît tour à tour suivant le rythme des saisons.

Rajoutons que la règle fondamentale des anciennes religions à mystères était le silence que les initiés devaient bien garder (*ibid.*)

Culte de la fécondité, initiation, silence, voici trois termes clefs qui apportent un éclairage fort utile à la dernière scène de *The Grapes of Wrath*.

Le thème maternel se manifeste à la fin comme quelque chose d'insondable (échange d'un regard secret et profond entre l'initiatrice et l'initiée : « Ma's eyes passed Rose of Sharon's eyes, and then came back to them. And the two women looked deep into each other ».) et d'inéluctable (« Ma smiled. "I knowed you would. I knowed!" »). Cette expressivité théâtrale est étoffée par le jeu du silence qui aide à en manifester l'étendue rituelle symbolique. C'est donc non seulement le mot « mystérieusement », mais la mise en scène elle-même qui amène le thème religieux dans toute sa profondeur symboliste et universelle : le silence de la nature et des hommes, le sourire secret échangé entre mère et fille, le retrait dans les « coulisses » des autres personnages, dont l'initiatrice, et le sourire de l'initiée, Rose, comme ouvert sur un au-delà.

Ce n'est pas le hasard qui amène le tonnerre à ce moment précis, mais bien une conception finaliste de la nature. Ici, comme dans le premier chapitre du roman, d'ailleurs, le narrateur, qui se veut pourtant naturaliste, décrit une nature non pas objective mais projective, affichant de manière contradictoire une foi non pas en les forces du hasard, mais en celles de l'harmonie universelle.⁹ En effet, ce n'est pas fortuitement que le cosmos s'invite ici. La fécondité du sein est éclairée par la puissance des eaux du déluge, en outre, et plus finement, le tonnerre lui-même s'atténue pour participer à la création d'un moment mystérieux propice, fait de silence et de communion.

Le texte est extrêmement précis, et la poétique fort suggestive et si gracieusement musicale : « The pounding of the rain decreased to a soothing swish on the roof. The gaunt man moved his lips. Ma knelt beside him and put her ear close. His lips moved again » (452). Le murmure inaudible, la sensualité thérapeutique du « soothing » cosmique, le retour de la sifflante mais aussi l'emploi de l'onomatopée « swish », donnent davantage de dignité au silence et dotent ce moment profondément humain d'une dimension métaphysique grandiose. L'ensemble converge vers l'acte de l'allaitement. La musique des mots ainsi que les éléments de dramatisation sont saisissants. Le moment met à nu la tragédie humaine et, simultanément, la désamorce grâce à la puissance épique du sein :

⁹ Cf. Jacques Monod qui, au début de son célèbre *Hasard*, rappelle « le postulat de base de la méthode scientifique », « à savoir que la Nature est objective et non projective » (19).

For a minute Rose of Sharon sat still in the whispering barn. Then she hoisted her tired body up and drew the comfort about her. She moved slowly to the corner and stood looking down at the wasted face, into the wide, frightened eyes. Then slowly she lay down beside him. He shook his head slowly from side to side. Rose of Sharon loosened one side of the blanket and bared her breast. "You got to," she said. She squirmed closer and pulled his head close. "There!" she said. "There." Her hand moved behind his head and supported it. Her fingers moved gently in his hair. She looked up and across the barn, and her lips came together and smiled mysteriously. (453)

La série religieuse qui structure le roman trouve ici un point d'aboutissement logique. On ne sera donc pas étonné de trouver nombreuses interprétations religieuses de cette dernière scène. Peter Lisca y voit une référence évidente au Christ : « Rosasharn's giving of new life to the old man is another reference to the orthodox interpretation of Canticles: "I [Christ] am the Rose of Sharon, and the lily of the valleys" (ii.1); and to the Gospels: "take, eat; this is my body" » (580). Pour Anne-Marie Paquet-Deyris et Marie-Claude Perrin-Chenour, cette scène « évoque l'iconographie chrétienne », et peut être lue comme étant « à la fois un tableau de Madone à l'Enfant et une Piéta » (37).

Même une lecture « païenne » de cette scène s'accorde avec la lecture chrétienne, puisqu'il s'agit dans tous les cas d'une forme de transcendance — littéralement « ce qui traverse en élevant » —, une force spirituelle renvoyant à l'idée de l'au-delà, que celui-ci soit le lieu du Dieu unique, celui d'une déesse païenne ou encore d'un panthéon égyptien, grec ou romain. Ou de Mère Nature. Cette perspective est surtout développée par Mimi Reisel Gladstein qui perçoit chez Steinbeck (mais aussi chez Hemingway et Faulkner) un « primitivisme fondamental » (7), lequel serait porté essentiellement par la figure de la « femme indestructible », à savoir,

[a] paradoxical characterization which has drawn criticisms for its deficiencies and yet produced an affirmative type, the indestructible woman, who, like Mother Nature, is sometimes cruel and sometimes kind but always enduring. (8)

Il s'agit d'un archétype qui rentre de ce fait dans la sphère de l'universel. Cette figure est celle de la nature « mythique » dont le symbole est la terre déesse et qui, en tant que telle, donne la vie et la reprend. Logique finaliste dictée par la nature même.

Ainsi, ce symbolisme religieux impose à cette scène une logique téléologique qui ne peut, de ce fait, s'accorder avec l'idée scientifique d'une réalité suffisante ou d'un monde sans double. La logique darwiniste qui structure également la scène empêche toute sortie du temps réel, qui est indéfiniment linéaire, un « is » en perpétuel mouvement, dans une nature temporelle et par là historique, où, philosophiquement parlant, la vérité renvoie au principe d'indétermination, non au principe de certitude. La seule « garantie » est celle dictée par la nécessité biologique et l'instinct fondamental : manger. L'éthique naturaliste est, rappelons-le, en nette opposition avec la série spiritualiste qui, elle, impose la logique de la verticalité et du « mystère », par quoi le corps maternel est plus un symbole (divin) qu'une « réalité » (humaine).

Cette ambivalence du sein, à la fois nourricier et auratique, est structurelle dans la mesure où l'ensemble du récit apparie des séries contraires. On y perçoit des tensions, des croisements, des enchevêtrements, eu égard à la diversité des discours convoqués, mais surtout à l'interventionnisme du narrateur qui ne peut s'empêcher de « philosopher » ou de théoriser, contraignant parfois la liberté idéologique de ses personnages au sein même des chapitres spécifiques.

Quelle axiologie se dégage de cet agrégat de discours ? Quelle cohérence dans ce syncrétisme surprenant dont le chapitre 14 nous donne un bon exemple : « Paine, Marx, Jefferson et Lénine » ? Et que faire du référentiel « américano-américain » lui-même antinomique (le John Dewey du pragmatisme, l'Emerson non seulement du transcendantalisme, mais aussi de la « self-reliance », du dépouillement et du futurisme...) ? Enfin, comment la mère déesse prend-elle place dans ce panthéon très masculin, auquel on peut rajouter Zola, Tolstoï, Plotin, Aristote, Hemingway et bien évidemment le Christ ?

Axiologie

En prenant en considération *l'ensemble* des discours de l'œuvre on perçoit nettement une tension idéologique entre les diverses séries qu'il met en circulation. Or, malgré l'antinomie entre les deux visions essentielles qui structurent l'œuvre, l'une matérialiste non finaliste, l'autre spiritualiste et dualiste, *The Grapes of Wrath* propose une axiologie dont la cohérence devient manifeste lorsqu'on en perçoit non plus la philosophie ni les extensions idéologiques, mais la dimension concrète. On peut y saisir du coup une cohérence éthique qui rappelle fortement le « conséquentialisme », théorie de la morale qui s'oppose au déontologisme et à l'éthique de la vertu, et qui empêche tout jugement moral qui porterait sur autre chose que la conséquence de l'action. Ainsi, dans le cas de Rose, l'allaitement d'un adulte n'est pas conforme à une norme (déontologie) ; la jeune femme ne le réalise pas non plus pour atteindre le bonheur et la réussite (éthique de la vertu chère à Aristote). La « valeur » de l'action est déterminée par son *utilité*. Trois notions conséquentialistes importantes dessinent les grands traits du système éthique du roman.

L'égoïsme, structurellement centripète, est clairement rejeté dans le récit, dans le sens où l'action et ses conséquences ne sont jugées bonnes ou mauvaises qu'en fonction des bénéfiques que le sujet peut en tirer. Ce concept est enrichi dans l'œuvre puisqu'il intègre dans sa sphère éthique, l'individualisme et la notion de propriété privée. La « leçon » reçue par Ruthie dans le campement de Weedpatch est à ce titre exemplaire, et il en est de même de Pa qui manifeste un rejet vis-à-vis de Casy au départ pour des raisons « égoïstes », celles-là mêmes que lui dicte le pragmatisme individualiste de sa culture de pionnier, ou ce qu'il en reste. Il est sévèrement réprimandé par la généreuse et altruiste Ma.

À l'inverse de l'égoïsme, l'altruisme est centrifuge puisque la vertu de l'action se mesure grâce aux bénéfiques qu'en tirent les autres en priorité, et ce aux dépens des propres intérêts du sujet. Casy accomplit un acte fondamentalement altruiste en se « sacrifiant » pour Tom. Ce qui implique l'idée religieuse de l'abnégation ou de la charité ou encore du pardon, mais sans qu'aucune finalité (récompense divine) ne soit mise en évidence.

L'altruisme, abnégationniste chez Casy, « laïque » chez la mère, évolue dans le récit, selon le processus de perfectibilité cher à Steinbeck, pour atteindre à une position plus ouverte et plus complexe (partagée par Tom tout à la fin), laquelle

constitue la notion éthique conséquentialiste la plus importante dans le roman : l'utilitarisme.

Dans la perspective utilitariste, l'accent est mis non pas sur l'intérêt mais sur l'utile. Du coup, ce qui détermine la valeur morale de l'action, c'est le bénéfice qui rejaillit sur tout le monde.¹⁰ Tout le monde, c'est ici, et selon un principe de germination inspiré par la biologie et le naturalisme de Zola, la famille, le groupe social puis l'humanité (« Manself »).

Les actions de Ma donnent forme à cette vision utilitariste non seulement dans une optique nourricière, mais également philosophique et politique. Ses propos sont souvent sous-tendus par une complexité théorique, ignorée en général par les commentateurs plus intéressés par la philosophie de Casy. Ainsi de ce passage où elle dresse le portrait « utilitariste » de Tom en lui rappelant sa « voie » quasi messianique (353). S'il y a les « autres » comme Al qui ne sont rien d'autre « qu'eux-mêmes », il existe des personnes uniques comme Tom qui ont, elles, quelque chose de plus, quelque chose qui est situé au-delà de leur ego. En ce sens, Al, « qui court après les filles », se situe dans l'éthique du bonheur et de ses prolongements hédonistes. À l'inverse, la vérité profonde de Tom, telle que la perçoit la mère, est du côté de l'utilitarisme, de la conscience aiguë et généreuse du bien-être collectif.

Ceci constitue un point de convergence éthique entre les visions du narrateur et celles de ses trois personnages les plus importants. Pensons à titre d'exemples à ces passages où la voix narrative développe des idées utilitaristes sur la machine et, par là, sur la modernité industrielle et technologique : le tracteur est « bon » dans la mesure où il appartient à tous. Là encore, cette notion éthique est loin d'être simple car elle implique une vision politique qui, certes, n'est pas clairement développée, mais dont la dimension marxiste et l'idéologie du bonheur sont suffisamment suggérées.

D'ailleurs, l'éthique utilitariste n'exclut pas la notion de bonheur mais l'oriente vers la collectivité. Comme le note J. S. Mill, le bonheur, qui définit « la norme utilitariste de la conduite bonne », loin d'être le « bonheur propre de l'agent », est le « bonheur de tous ceux concernés ». Cette éthique rassemble *essentiellement* l'ensemble des séries d'un récit qui revendique en sourdine un marxisme romantique et un transcendantalisme athée, et dont les éthiques sont toutes tendues vers une intention utopique.

La force du récit, c'est néanmoins de donner à lire l'œuvre de forces hétérogènes qui orientent la vérité non plus vers l'homogénéité performative de la pensée utopique, mais vers l'altérité : cela même qui échappe et reste indéfini. Cette vérité essentielle émane du lieu maternel tel qu'il *s'écrit*, à savoir au-delà du savoir et de la volonté exposés, en tant que lieu d'une énergie, certes vitale, mais fondamentalement et plus obscurément mortifère.

La dimension macrocosmique complexe de ce roman, qui convoque des théories économiques, philosophiques, sociales et politiques, qui intègre l'histoire et la culture des États-Unis, qui fait porter les passions et les actions à des *personalized groups*, cette dimension-là ne devrait pas nous faire oublier l'essentiel : la fiction. Celle-ci donne à lire l'histoire singulière d'un *sujet* qui évolue non plus dans le macrocosme, mais dans l'espace circonscrit de la subjectivité où le déterminisme n'est plus biologique ou social, mais familial. *The Grapes of Wrath* développe de manière implicite, eu égard à sa finalité sociale et à la complexité de ses discours théoriques, un *sub-plot* où l'on peut lire un scénario œdipien qui corrige l'éthique utopique

¹⁰ Pour la philosophie morale de l'utilitarisme, voir en particulier J. S. Mill et son célèbre ouvrage *Utilitarianism* (1863).

d'ensemble, en révélant l'œuvre ambiguë et dynamique d'une étrangeté *intrinsèque*, localisée au sein même de la « citadelle » familiale.

Othering

Noah, l'aîné de la fratrie tout comme l'oncle John, est marqué du sceau de l'étrangeté et de la négativité. L'adjectif « strange » est récurrent dans le premier passage qui lui est consacré (80), et, plus finement, son nom est associé de manière insistante à des formes grammaticales négatives : *never, ain't, no, not, insane, any, misshapen...* (*ibid.*). Ainsi, le récit *fait entendre* la vérité de l'identité, la vérité du nom : *No-Ah* comme signifiant d'une subjectivité problématique. Personnage symptomatique, il est comme son oncle le véhicule d'une pathologie dont la cause est, croit-on, identifiable : un accident de naissance. Le père, effrayé par la vérité du corps qui enfante, utilise violemment ses puissantes mains en guise de forceps pour tirer l'enfant dont il abîme malencontreusement la tête. Comme pour se protéger de cette violence qui le frappe dès la naissance, Noah se retire dans une coquille intérieure et semble échapper à la loi du signifiant, vivant dans une auto-suffisance imaginaire qui le protège du réel identifié d'emblée comme étant violent : « He lived in a strange silent house and looked out of it through calm eyes. He was a stranger to all the world, but he was not lonely » (81).

Bien évidemment, le narrateur ne croit pas à la version du père, et sait très bien que la violence qui a « abîmé » Noah est dans les mots du père, dans le regard de l'autre. Dans ce roman, les personnages sont parfois les victimes ironiques du sens implicite du récit. Ainsi de ce souvenir où le père revoit en pensée le « crâne » du bébé (pas sa *tête*) :

In Noah's broad face, eyes too far apart, and long fragile jaw, Pa thought he saw the twisted, warped skull of the baby. Noah could do all that was required of him, could read and write, could work and figure, but he didn't seem to care; there was a listlessness in him toward things people wanted and needed. (80)

Dans la perception inconsciente du père, ici focalisateur, c'est l'esprit de l'enfant qui est déformé. Le choix des deux adjectifs « twisted » et « warped » révèle chez le père une perversité dont l'enfant est d'emblée la victime. Ainsi, le texte suggère que la fragilité mentale de l'enfant, ou son « étrangeté », ne sont pas la conséquence d'un accident physique, mais de quelque chose d'indéfini, quelque chose d'indicible qui ne peut qu'être murmuré au détour des mots, et qui indique à qui veut l'entendre que l'étrange est dans la famille, au cœur du plus proche, du plus familier.

En outre, si Noah a dû construire ses propres murs de protection, c'est parce qu'il n'a pas trouvé chez sa mère suffisamment d'affection pour l'aider à se construire. Le récit, privilégiant l'idée sur le caractère, se contentant de donner quelques clefs de lecture à propos de la vérité psychique des personnages, impose le procédé inductif au lecteur. Il en est ainsi de cette « clef » qu'est la grotte (« cave »), creusée par l'aîné et le puîné pendant l'enfance dans une berge, et occupée aujourd'hui par Muley Graves, qui, ayant cédé à l'appel des profondeurs, a fait de ce trou tombal son lieu de résidence. Tom la reconnaît tout de suite, et c'est par sa bouche que, fort significativement, cette image est introduite dans le récit (62).¹¹ Et on sait que ce lieu

¹¹ Le verbe « to cave » est utilisé précédemment dans le passage où le chauffeur du tracteur s'apprête à détruire la maison d'un métayer anonyme : « I know. Had to keep the line straight. But I'm

qui donne forme au ventre maternel exerce sur lui une fascination certaine, dont il se départira cependant à la fin du récit. Muley et Noah, eux, sont immobilisés par la force tellurienne qui émane du fond et qui *s'impose* à eux, les forçant à rompre avec leur famille et à rejeter toute forme de responsabilité ou d'engagement familial ou social.

Le travail de justesse textuelle est tel que le narrateur fait paraître Noah pour la dernière fois en compagnie de son frère à proximité d'une « cave »,¹² celle-là même qui dit inmanquablement l'utérus d'où il n'est jamais vraiment sorti, mais qu'il ne peut quitter que sur le mode de la mort imaginaire : l'appel de l'eau maternante, protectrice et, croit-il, nourricière et paradisiaque. Paradisiaque ? Sans manque et par là sans désir : « And Noah said lazily, "Like to jus' stay here. Like to lay here forever. Never get hungry an' never get sad. Lay in the water all life long, lazy as a brood sow in the mud" » (203-204).

Dans son esprit, partir concerne en priorité la mère. Aussi demande-t-il à Tom de le lui dire à *elle* :

Tom walked in among the willows, and he crawled into a cave of shade to lie down. And Noah followed him.

"Gonna sleep here," Tom said.

"Tom!"

"Yeah?"

"Tom, I ain't a-goin' on."

Tom sat up. "What you mean?"

"Tom, I ain't a-gonna leave this here water. I'm a-gonna walk on down this here river."

"You're crazy," Tom said.

"Get myself a piece a line. I'll catch fish. Fella can't starve beside a nice river."

Tom said, "How 'bout the fam'ly? How 'bout Ma?"

"I can't he'p it. I can't leave this here water." Noah's wide-set eyes were half closed. "You know how it is, Tom. You know how the folks are nice to me. But they don't really care for me."

"You're crazy."

"No, I ain't. I know how I am. I know they're sorry. But—Well, I ain't a-goin'. You tell Ma—Tom."

"Now you look-a-here," Tom began.

"No. It ain't no use. I was in that there water. An' I ain't a-gonna leave her. I'm a-gonna go now, Tom—down the river. I'll catch fish an' stuff, but I can't leave her. I can't." He crawled back out of the willow cave. "You tell Ma, Tom." He walked away.

going through the dooryard after dinner. Got to keep the lines straight. And—well, you know Joe Davis, my old man, so I'll tell you this. I got orders wherever there's a family not moved out—if I have an accident—you know, get too close and cave the house in a little—well, I might get a couple of dollars. [...] » (41). Il est bien clair que le mot fait affleurer ici des forces de mort.

¹² La récurrence de la même expression dans le récit ne peut être restituée par la traduction française, eu égard au sens métaphorique que lui donne le narrateur. Dans l'exemple suivant, « cave » dit la profondeur optique grâce au jeu du clair-obscur : « The sun went down and left a great halo in the sky. And it grew very dark under the tarpaulin, a long cave with light at each end—a flat triangle of light » (222). Dans l'exemple suivant, « cave » dit une profondeur littérale mais connote surtout la mort proche de la grand-mère : « Ma said, "Maybe that's jus' what he done." They led her to the truck and helped her up on top of the load, and she crawled under the tarpaulin and disappeared into the dark cave » (277). Quant aux passages impliquant Tom et Noah, « cave », associé à la nature maternelle, véhicule une forte charge émotionnelle.

[...] And Tom took off his cap and scratched his head. He went back to his willow cave and lay down to sleep. (208-209)

Certains commentateurs ont saisi dans la relation entre Noah et la nature des liens analogiques avec le Thoreau ascétique de *Walden*. Or, comme on peut le constater, Noah ne possède pas une force de caractère suffisante qui lui permettrait de faire des choix éthiques ou philosophiques argumentés. Au contraire, il cède à des forces qui le dépassent et qui se cristallisent dans cette eau fascinante, qui n'est que l'image externe de l'enveloppe mentale qui le protège du monde extérieur. Fort subtilement, le narrateur le lui fait dire sans lui permettre d'être conscient de l'étendue de ses propos : "No. It ain't no use. *I was in that there water*. An' I ain't a-gonna leave her. I'm a-gonna go now [...]" (je souligne).

On le sait, Tom devra lui-même quitter sa propre « grotte ». Mais, on le verra dans un moment, celui-ci effectue une sortie *symbolique* qui lui permet de liquider son symptôme plutôt que de le reproduire comme son frère et, dans une autre mesure, son oncle John. La différence entre Tom et Noah est déterminée d'abord par le regard et le discours de la mère pour qui le premier est un élu, le second un exclu.

Cette dimension déterminante de la mère se manifeste particulièrement lorsque Tom, mal à l'aise, lui annonce le départ de son frère :

Tom said uneasily, "Ma, I got somepin to tell ya. Noah—he went on down the river. He ain't a-goin' on." It took a moment for Ma to understand. "Why?" she asked softly.

"I don' know. Says he got to. Says he got to stay. Says for me to tell you."

"How'll he eat?" she demanded.

"I don' know. Says he'll catch fish."

Ma was silent a long time. "Family's fallin' apart," she said. "I don' know. Seems like I can't think no more. I jus' can't think. They's too much."

Tom said lamely, "He'll be awright, Ma. He's a funny kind a fella."

Ma turned stunned eyes toward the river. "I jus' can't seem to think no more."
(216)

Il n'est pas nécessaire de comparer la réaction de la mère ici avec d'autres passages, où elle ne souffre pas l'idée même d'une séparation avec Tom, pour saisir dans ses propos une forme d'indifférence vis-à-vis de Noah. Les deux adverbes « *uneasily* » et « *softly* » créent un contraste qui produit un effet de rupture dans l'horizon d'attente construit lors de la scène mentionnée précédemment. Le lecteur anticipe une réaction dramatique chez la mère typique, précisément. La gêne ressentie par Tom, porteur d'un tel message, contribue à la constitution de cet horizon d'attente. Mais l'unique syllabe « *why?* », portée qui plus est par une voix douce, fait affleurer dans le récit quelque chose d'autre, quelque chose d'*étrange*.

En effet, la douceur de la voix maternelle, loin de laisser percer une émotion aimante, celle d'une mère inquiète qui voit ainsi partir son fils en cours de route, dont toute trace sera probablement perdue à jamais, fait passer dans le récit une force obscure et *impossible* à définir entièrement.

La seule émotion qui se manifeste est celle que dicte l'autorité de la mère comme chef de famille et comme force nourricière. L'emploi du verbe « *demanded* » à la place de « *asked* » ou « *wondered* », souligne clairement le lieu d'énonciation du discours maternel : celui du pouvoir « *politique* » qui veille à la cohésion de la famille comme un tout homogène, et celui de la puissance nourricière que lui confère sa

position de « déesse » terrifiante dans le regard de l'aîné, fascinante dans celui du cadet.

Le regard qu'elle tourne vers la rivière marque peut-être une forme d'abasourdissement ou d'étonnement (*stun*, de l'ancien anglo-français *estoner*), mais reste essentiellement vide d'expression. Pour en saisir la portée négative, le lecteur peut faire appel à sa mémoire et penser aux yeux de la mère tels qu'ils paraissent après la séparation avec Tom. Certes elle ne pleure pas, tient à préciser le narrateur, mais son émotion reste perceptible malgré le *containment* : « "Good-by," she said, and she walked quickly away. Her eyes were wet and burning, but she did not cry » (420). Il y a certes une différence entre les deux réactions, mais dans les deux cas quelque chose d'inhabituel se manifeste chez la mère.

Cet indécidable n'a rien à voir avec un certain héroïsme viril, « tight-lipped » et « contained » que l'on rencontre dans certains romans américains valorisant l'éthique du « tough guy » (chez Dashiell Hammett, par exemple). Il s'agit plutôt de « quelque chose » d'étrange (« curious ») et d'insupportable que Tom connaît très bien, et qu'il tâche de rompre dans l'exemple suivant, où la métaphore de la statue et l'impression d'éternité que suggèrent ses yeux, disent à la fois la pétrification de la mort et la toute-puissance de la mère :

They entered the town and Tom turned down a side street to avoid the center. By the street lights he looked at his mother. Her face was quiet and a curious look was in her eyes, eyes like the timeless eyes of a statue. Tom put out his right hand and touched her on the shoulder. He had to. And then he withdrew his hand. (281)

Cette toute-puissance phénoménologique (c'est ainsi qu'elle paraît à Tom, ici focalisateur) que le protagoniste devra symboliser pour se libérer et aller vers l'autre, se manifeste ailleurs dans le récit de manière fort subtile, et le lecteur doit être attentif à l'emploi précis des mots pour en saisir l'étendue.

Le départ de Noah (et Noah lui-même) sera évoqué par la mère une seule fois. Mais là encore, l'horizon d'attente du lecteur sera déstabilisé. Dépouillé, le commentaire de la mère reste factuel et intègre ce qui ressemble à un pur *accident* n'ayant jamais accédé au degré d'événement (sauf peut-être pour le père « coupable »), dans un tableau d'ensemble marqué particulièrement par l'énumération et la tautologie : le départ de Connie, la mort de la grand-mère... (322). La valeur du départ de Noah se situe entre le départ de Connie, c'est-à-dire l'*autre*,¹³ et, significativement, la mort de la grand-mère. C'est que le commentaire de la mère fait paraître son fils aîné comme un pur souvenir, comme si pour elle il était en quelque sorte mort. Pour mettre un terme au sentiment de culpabilité du père, dont les failles humanisent ici la scène, elle fait subir à Noah une double exclusion :

"He wasn't ever right—I mean—well, it was my fault."
"I tol' you never to say that. Wouldn' a lived at all, maybe."
"But I should a knowed more."
"Now stop," said Ma. "Noah was strange. Maybe he'll have a nice time by the river. Maybe it's better so. We can't do no worryin'. This here is a nice place, an' maybe you'll get work right off."

¹³ Le parallélisme syntaxique confirme l'idée : *an' Noah walkin' away / An' Connie sneakin' away*.

Pa pointed at the sky. "Look—more ducks. Big bunch. An' Ma, 'Winter's a-comin' early.'" (323)

L'emploi de l'adjectif « strange », précédemment utilisé par le narrateur (80), donne une sorte de caution aux propos de la mère. Mais c'est surtout l'emploi du passé qui arrête l'attention : *Noah was strange*. La grammaire seule ne peut justifier tel emploi. Il signifie surtout que, concernant la mère, l'enfant a été enterré et peut-être même qu'il n'a jamais *vraiment* existé, comme le suggère cette justification : « I tol' you never to say that. Wouldn' a lived at all, maybe ».

La force d'exclusion, cet *othering* qui émane principalement du lieu maternel, affecte à des degrés variés d'autres personnages, dont le père notamment. Celui-ci n'est pas tout bonnement dépossédé de son pouvoir « politique » en tant que chef de famille. En vérité, c'est déjà un père défaillant qu'on rencontre au début. Son apparition pour la première fois dans le récit le place sous le signe de l'antinomie. La force physique et virile signifiée d'abord par les hauteurs qu'il occupe et par le marteau qu'il tient dans sa main « puissante », est contredite par son « aveuglement ». Fort significativement, il ne reconnaît pas Tom tout de suite :

Joad hooked his fingers over the lowest bar of the truck side. He looked up at the aging, graying man on the truck. He wet his thick lips with his tongue, and he said softly, "Pa."

"What do you want?" old Tom mumbled around his mouthful of nails.

[...]

He held his hammer suspended in the air, about to drive a set nail, and he looked over the truck side at Tom, looked resentful at being interrupted. And then his chin drove forward and his eyes looked at Tom's face, and then gradually his brain became aware of what he saw. (73-74)

À travers l'aveuglement du père, mais aussi son « excitation » d'adolescent voulant faire une blague à la « mère » en guise de cadeau, le narrateur désigne le lieu paternel comme étant celui d'une défaillance importante, et ce non pas pour des raisons politiques (le « pouvoir » au sein de la famille, ce « gouvernement »), mais personnelles et dynamiques.

D'emblée, la mère paraît posséder la véritable puissance. Ce qui explique pourquoi la « prise de pouvoir » se réalise plutôt facilement : elle ne fait que convertir la *puissance* intrinsèque de la mère en *pouvoir*. L'exercice de ce pouvoir (politique) ne manifeste pas uniquement l'autorité qui lui incombe, mais également une forme de toute-puissance. Dans l'exemple suivant, c'est le père qui en est l'objet : objet d'exclusion et de manipulation. La famille se trouve à Weedpatch ; les Joad sont heureux mais sans revenus à cause du chômage :

Ma put the clean dripping tin dish out on a box. She smiled down at her work. "You get your stick, Pa," she said. "Times when they's food an' a place to set, then maybe you can use your stick an' keep your skin whole. But you ain't a-doin' your job, either a-thinkin' or a-workin'. If you was, why, you could use your stick, an' women folks'd sniffle their nose an' creep-mouse aroun'. But you jus' get you a stick now an' you ain't lickin' no woman; you're a-fightin', 'cause I got a stick all laid out too."

Pa grinned with embarrassment. "Now it ain't good to have the little fellas hear you talkin' like that," he said.

"You get some bacon inside the little fellas 'fore you come tellin' what else is good for 'em," said Ma.

Pa got up in disgust and moved away, and Uncle John followed him. (352)

Ce n'est pas la violence de l'acte en soi qui importe ici, mais sa dimension spectaculaire. La mère met en lumière l'incapacité du père à nourrir sa famille (« the little fellas »), et ce devant tous ses enfants. En même temps, connaissant très bien les codes, la mère le dévirilise. Le père tente de souligner sa dimension *symbolique* en tant que père, mais Ma, loin de reconnaître celle-ci, le renvoie à sa dimension *fonctionnelle* : la nourriture, et, par là, à un impossible absolu : le chômage.

Le lieu du père sera clairement désigné comme étant celui du tiers exclu de la relation duelle entre Ma et Tom, surtout lorsque, battu, il sort de la pièce avec son propre frère. Dans le discours entre fils et mère, le père paraît être un pur objet manipulé. Ma dira significativement à Tom juste après la retraite du père : « He'll show me now. He's awright » (352). Il est évident que, dans le discours de Ma, le père est infantilisé. Elle le voit, structurellement parlant, comme un enfant parmi d'autres, un enfant qui va lui *montrer* à présent qu'il est un « homme ». Comme un adolescent, Pa est censé produire les *preuves* de sa virilité à « Ma ». Et ce qui complique la situation davantage, est que Ma prend Tom à témoin.

Cette scène révèle deux aspects importants : la défaillance du père relève d'une dimension structurelle non conjoncturelle. La mère n'en est pas « responsable ». En revanche, elle en joue et elle en jouit. Ce qui compte le plus ici, c'est le dysfonctionnement de la *relation* entre Ma et Pa, dont la propre mère, rappelons-le, n'a pu se faire respecter qu'en tirant une balle dans les fesses du grand-père !

En vérité, la scène de l'humiliation du père n'est que le prélude à une autre qui suit immédiatement, où cette fois-ci, c'est Tom qui est l'objet de perception de sa mère. C'est lui, le fils, et pas le père, qui est son élu, et c'est lui qui, en tant que tel, véhicule ses idéaux, autrement dit son désir. Tom paraît ici un être sans désir autre que celui que la mère lui a assigné. Et si, contrairement à Noah, il a des désirs sexuels comme en témoignent ses propos au début ou le dessin du torse nu qu'il trace sur la poussière, ceux-ci ne sont jamais satisfaits, ce qui l'éloigne de son frère cadet, mais le rapproche significativement de l'aîné :

"You got more sense, Tom. I don' need to make you mad. I got to lean on you. Them others—they're kinda strangers, all but you. You won't give up, Tom."

The job fell on him. "I don' like it," he said. "I wanta go out like Al. An' I wanta get mad like Pa, an' I wanta get drunk like Uncle John."

Ma shook her head. "You can't, Tom. I know. I knowed from the time you was a little fella. You can't. They's some folks that's just theirself an' nothin' more. There's Al—he's jus' a young fella after a girl. You wasn't never like that, Tom."

"Sure I was," said Tom. "Still am."

"No you ain't. Ever'thing you do is more'n you. When they sent you up to prison I knowed it. You're spoke for." (353)

Le discours de la mère imprime en Tom deux marques : la marque du négatif (*tu n'es pas...*) et la marque de l'en-plus (*tu es plus que...*). En ce sens, la logique relève d'un processus de *othering* à des fins idéalisatrices mais non moins captivantes qui isole Tom des autres (*all but you*). Ce « Toi ! » l'emmure dans le *désir maternel* et

l'empêche d'être un sujet comme les autres : assujetti à la loi *du désir*. Il voudrait bien avoir une amie mais ne le fait pas, et de toutes les façons, son dessin « sexuel » est tracé en un lieu qui connote bien plus que ce qu'il dénote : « Joad carefully drew the torso of a woman in the dirt, breasts, hips, pelvis » (25).

C'est à travers la mémoire de Tom, son oreille puis son regard que la mère est introduite dans le récit (75). Et c'est une image idéalisée qui paraît d'abord. Pendant les premiers chapitres, Tom évoque sa mère sur le mode de l'admiration. L'une des premières caractéristiques maternelles qu'il signale à Casy (et à travers lui au lecteur), relève d'un acte de violence perçu comme étant héroïque, mais qui ne saurait faire oublier les forces de mort emmagasinées dans son aura épique. Ce qui est saisissant dans l'anecdote rapportée avec fierté et naturel par Tom, ce n'est pas seulement l'*intention* meurtrière de la mère (frapper avec une hache un colporteur qui « se permettait de discuter »), mais la perversité d'un acte *inconscient* qui transforme un poulet *vivant* en une arme ; signe à la fois d'un tempérament « phallique » et d'une férocité aveugle (utiliser un poulet vivant comme une arme, c'est exercer *simultanément* un double acte de violence ou faire deux victimes à la fois, si l'on veut) :

[...] She had the chicken in one han', an' the ax in the other, about to cut its head off. She aimed to go for that peddler with the ax, but she forgot which hand was which, an' she takes after him with the chicken. Couldn' even eat that chicken when she got done. They wasn't nothing but a pair a legs in her han'. [...] (50)

Cette force meurtrière est bien évidemment un trait essentiel chez Tom lui-même qui tue un jeune homme lors d'une bagarre, puis supprime l'assassin de Casy à la fin, sans ressentir le moindre remord (comme il tient à le préciser lui-même en évoquant le premier meurtre). Notons surtout dans le passage suivant comment le narrateur *fait entendre* l'identité de Tom, dont le nom entier est énoncé *par le narrateur* assez tardivement dans le récit (jusque-là, il est Joad ou Young Tom).¹⁴ C'est la pulsion qui fait advenir pleinement l'identité du personnage :

Muley reached in his pants pocket and produced a large horn-handled pocket knife. Tom Joad took it from him, opened a blade, and smelled it. He drove the blade again and again into the ground and smelled it again, wiped it on his trouser leg, and felt the edge with his thumb. (52)

¹⁴ Le nom entier Tom Joad se fait entendre pour la première fois lorsque Tom, agacé par l'indiscrétion du chauffeur du camion, lui annonce vertement : « "I'll tell you anything. Name's Joad, Tom Joad. Old man is ol' Tom Joad." His eyes rested broodingly on the driver » (13). Le partage du même prénom avec le père introduit une ambiguïté que l'emploi systématique du patronyme « Joad » accentue. Le lecteur s'attend surtout à ce que le protagoniste, dont le point de vue oriente d'emblée le récit, soit désigné par ce que les Américains appellent « first name ». Étonnamment, même dans le passage où il rencontre Casy, où quelques remarques biographiques sont échangées par les personnages (ce qui permet au lecteur-auditeur de commencer à les situer dans leur histoire), c'est « Joad » qui continuera de désigner Tom. Par contraste, l'identité de Casy (d'abord « the man ») est clairement spécifiée : « Joad looked at him with drooped eyes, and then he laughed. "Why, you're the preacher. You're the preacher. I jus' passed a recollection about you to a guy not an hour ago." "I was a preacher," said the man seriously. "Reverend Jim Casy—was a Burning Busher. Used to howl out the name of Jesus to glory. [...] Jus Jim Casy now. Ain't got the call no more. [...]" ». Suite à cette présentation, Casy sera régulièrement désigné par l'expression « the preacher » ou « Casy » (rarement Jim Casy). Cette régularité manque chez Tom dont le prénom ne s'impose définitivement dans le récit qu'une fois la rencontre avec sa famille réalisée, et le père désigné définitivement par « Pa »..

Cette manière de fétichisme et d'esthétique de la cruauté montre jusqu'où la pulsion de mort détermine le désir et l'identité de Tom.¹⁵ Dans son regard, le couteau perd ses qualités fonctionnelles pour paraître d'abord comme un objet du désir, extension métonymique de son propre corps qu'il ne cesse de plonger dans la terre, ce qui évoque immédiatement la scène où « les phallus » du semoir pénètrent dans la terre (« the phalli of the seeder slipping into the ground », 41). La relation analogique s'autorise d'un sens non pas idéologique, mais symbolique qui révèle dans le cas de Tom un lien à la fois viscéral et sensuel avec la terre, cette même terre poussiéreuse où il enfouit ses pieds peu de temps après être descendu du camion, et dont il sent précisément la chaleur, contrairement au conducteur du tracteur aliéné :

He leaned down and untied the laces, slipped off first one shoe and then the other. And he worked his damp feet comfortably in the hot dry dust until little spurts of it came up between his toes, and until the skin on his feet tightened with dryness. (20)

Ces premiers contacts avec la terre disent déjà une remontée vers les origines. La conversation avec Casy, mais aussi avec Muley va de pair avec la remémoration, comme les trois personnages évoquent souvent des souvenirs et des anecdotes, orientant ainsi la pensée (et le récit) vers le passé, alors que la progression dynamique dans l'espace suggère l'inverse. Et si le déplacement spatial permet à Tom de rejoindre sa maison, c'est bien sous le signe du passé qu'elle lui paraît : elle n'est plus que la trace entropique de ce qu'elle a été. Tom fait appel à sa mémoire pour lui donner vie à ces lieux fantomatiques de l'enfance, où, étrangement, les souvenirs ne font plus affleurer que des images maternelles, Ma, bien évidemment, mais aussi, cette mère, Milly Jacobs, dont le bébé se fait manger par un cochon (44). La trace maternelle identifiée par Tom continue de donner sa marque à ces lieux. Dans le discours de Tom, la trace semble fonctionner comme un indice; or, le narrateur établit les relations textuelles fines ailleurs et autrement, dans et par la dimension énonciative du discours, et en produisant du sens grâce au jeu de l'association d'idées.

On the wall a picture of an Indian girl in color, labeled Red Wing. A bed slat leaning against the wall, and in one corner a woman's high button shoe, curled up at the toe and broken over the instep. Joad picked it up and looked at it. "I remember this," he said. "This was Ma's. It's all wore out now. Ma liked them shoes. Had 'em for years. No, they've went—an' took ever'thing". (44-45)

L'image en couleurs sur le mur de la jeune Indienne ne laisse pas indifférent le lecteur qui pense à l'expérience carcérale de Tom, et à ce que le mur y représente : à la fois clôture et ouverture, limite et espace ou écran de liberté où le prisonnier peut projeter et animer ses rêves. En ce sens, le signifiant « Wing » est on ne peut plus percutant. Le lecteur peut penser aussi à la sensuelle Indienne qui danse

¹⁵ Cette pulsion se manifeste dans le récit de diverses manières et ce bien au-delà des deux meurtres. Les exemples sont à la fois nombreux et subtils. On notera en particulier le sort qu'il fait à sa casquette toute neuve, signe d'une agressivité symptomatique.

gracieusement avec le jeune Texan dans l'un des chapitres intercalaires, pour saisir jusqu'où le désir inconscient circule dans les mots : Ma est d'abord « a woman », c'est-à-dire déterminée par l'aura sensuelle de la jeune Indienne.

Bien sûr, Tom retrouvera sa mère, et dans le passage où il la voit après la longue expérience carcérale, l'agencement du récit est fort significatif : Tom entend d'abord la voix de sa mère avant de la voir :

Tom heard his mother's voice, he remembered cool, calm drawl, friendly and humble "Let 'em come," she said. "We got a plenty. Tell 'em they got to wash their han's. The bread is done. I'm jus' Takin' up the side-meat now." And the sizzle of the angry grease came from the stove. (75)

Le [m] final de Tom est particulièrement allitératif et consonant ici, et associe dans la même musique, ici maternelle, une bonne partie des signifiants-clefs qui paraissent dans la première phrase de l'extrait, phrase descriptive et émotionnellement chargée. En privilégiant la focalisation auditive, en faisant entendre cette musique de fond, le narrateur met en lumière le retour vers l'origine, vers la position de l'enfant dépendant qui ne voit pas bien mais entend la voix de sa mère, enfant dépendant, donc, qui attend d'être nourri.

Ainsi, la mise en scène de la rencontre entre Tom et sa mère révèle d'emblée la relation exclusive qui les unit tous deux ; elle met en évidence aussi une *position subjective* infantile où deux « objets » fondamentaux du désir manifestent leur force émotionnelle : la voix et la nourriture, c'est-à-dire le sein. Et c'est bien une violence orale dévorante qui affleure lorsque Tom se mord la lèvre jusqu'au sang tandis que sa mère lui caresse le visage. D'emblée, la relation entre mère et fils semble participer d'une sorte d'ardeur contenue, de violence muette — et de complicité :

She moved toward him lithely, soundlessly in her bare feet, and her face was full of wonder. Her small hand felt his arm, felt the soundness of his muscles. And then her fingers went up to his cheek as a blind man's fingers might. And her joy was nearly like sorrow. Tom pulled his underlip between his teeth and bit it. Her eyes went wonderingly to his bitten lip, and she saw the little line of blood against his teeth and the trickle of blood down his lip. Then she knew, and her control came back, and her hand dropped. (77)

Il n'est pas nécessaire de multiplier les exemples pour mettre en évidence la position problématique de Tom comme sujet et comme fils. La vision de la famille comme un tout monolithique dans le discours du narrateur et dans celui de la mère, atteste d'une position intenable en terme d'évolution dynamique de la personnalité et de son achèvement nécessaire.

Devenir *sujet* loin du cercle familial et de l'emprise maternelle, est perçu comme une fragmentation, comme si la famille était un corps unique menacé de morcellement et qu'il faut à tout pris garder unifié. Le « je » de Ma équivaut à « nous », et « s'éloigner » de la famille, c'est-à-dire du « nous » fusionnel maternant, équivaut à « se disperser ». Dans la perspective de la mère, les membres de la famille ne peuvent vivre qu'au sein de ce « nous » familial qui abrite un moi océanique. Et comme l'explique Ma à la fin, toute la vie d'une femme « "est dans ses bras" ». La femme est du côté du principe vital ; comme l'eau elle fertilise ; elle coule « "comme une rivière" », et « "ne s'arrête jamais" » (423). Mais l'eau, nous disent en particulier les deux derniers chapitres, est aussi porteuse de destruction et de mort.

Mourir, renaître

La rencontre initiale entre Tom et Casy constitue l'un des moments les plus significatifs du récit. L'ensemble du passage est très riche ; on en retiendra surtout deux éléments ici : l'attitude de Tom qui, progressivement, intègre l'espace « absolu » de Casy ; puis cette remarque visiblement anodine mais qui en dit long : « Ma favored you more than anybody » (23). Dans l'ombre « absolue » de l'arbre, Tom donne forme à ses pensées en les dessinant. Il occupe une position fort intéressante ici, celle de l'écriture comme processus de symbolisation de ses pensées inconscientes. Ainsi, contrairement au torse nu qu'il dessine sur la même poussière (25), lequel ne peut qu'être vu, les formes qu'il abandonne sur la poussière nécessitent une interprétation :

Joad took the bottle from him, and in politeness did not wipe the neck with his sleeve before he drank. He squatted on his hams and set the bottle upright against his coat roll. His fingers found a twig with which to draw his thoughts on the ground. He swept the leaves from a square and smoothed the dust. And he drew angles and made little circles. (23)

Si les cercles disent une forme d'emprisonnement mental, Tom étant prisonnier de ses pulsions toutes-puissantes et d'un idéal maternel qui l'empêche d'aller vers l'autre femme, les angles disent deux droites s'éloignant indéfiniment l'une de l'autre, comme pour illustrer un triangle œdipien inachevé ou plutôt béant à ce stade de l'évolution du personnage. L'histoire de Tom, indépendamment de celle des autres Joad, évoluera en fonction d'une nécessité : fermer le triangle, devenir un sujet, mettre un terme non pas à l'amour mais à l'*emprise* maternelle. Et c'est Casy qui l'aidera à se construire ainsi. Il est le tiers qui permet au triangle du sujet de se fermer. Pour ce faire, il faut y intégrer la force médiatrice de la parole comme lieu de présence du père en tant qu'Autre symbolique.

À la fin, le récit nous présente une double mort symbolique. Tout d'abord celle du « père » (Casy) qui a achevé son parcours. Celui-ci a fertilisé spirituellement la mère. Elle s'en rend bien compte elle-même lorsqu'elle rejette les bons services des Jéhovistes, dont l'action charitable reconforte pourtant la grand-mère : « [...] "Maybe it's him made me tell them people they couldn' come here. That preacher, he's gettin' roun' to thinkin' that what people does is right to do" » (212). Ma perçoit cette force spirituelle chez Casy très tôt dans le récit, identifiant en lui le lieu *symbolique* d'une parole fondamentale qu'elle est déjà prête à accueillir, comme en témoigne l'intensité de son écoute : « Ma watched the preacher as he ate, and her eyes were questioning, probing and understanding. She watched him as though he were suddenly a spirit, not human any more, a voice out of the ground » (84).

En se « retirant », Casy devient une *parole* fertilisante installée dans l'esprit de Tom, à savoir dans son propre discours, qui lui permet, après l'avoir faite sienne, de *médiatiser* le rapport avec la mère. Dans la scène qui réunit Ma et Tom pour la dernière fois (416-420), mère et fils sont physiquement deux, mais symboliquement trois. L'un des tours de force de ce passage, c'est de faire du discours un acteur essentiel dans la scène : non seulement la dimension dialogique, trait constant dans le récit, mais la citation implicite et explicite, l'intertextualité, la mise en valeur de la mémoire verbale. Casy est là où il faut : dans le discours, et sa présence dynamique libère la parole pleine chez Tom qui peut, à présent, « guider » sa mère et lui

expliquer clairement ce qu'il est et ce qu'il entend faire. Il a relié le lieu maternel à l'espace symbolique du père, jusque-là occupé par un père défaillant et fonctionnant, structurellement parlant, comme un frère, un autre Tom, mais qui est loin d'être l' élu de la mère. L'angle est devenu triangle. Tom a achevé sa personnalité, cette synthèse.

Mais pour renaître, il doit d'abord mourir, et c'est son ancien moi qu'il enterre dans cette tombe-utérus, accédant à une nouvelle subjectivité ouverte sur l'autre, les autres. Il meurt en effet en tant qu'enfant tout-puissant, élu par sa mère et maintenu par là dans une position objectale, pour advenir comme sujet. La voix se substitue entièrement dans la scène finale au contact physique souvent de mise quand Ma et Tom sont en présence l'un de l'autre. Dans l'optique de Tom, le contact physique signifie à présent un mouvement d'éloignement. La pulsion d'emprise est toujours puissante chez la mère, mais plus chez Tom :

"Sure," he said. "Now you better go. Here, gimme your han'." He guided her toward the entrance. Her fingers clutched his wrist. He swept the vines aside and followed her out. "Go up to the field till you come to a sycamore on the edge, an' then cut acrost the stream. Good-by."

"Good-by," she said, and she walked quickly away. (420)

Le sentiment de toute-puissance de Tom, qui par deux fois a fait de lui un meurtrier, est sacrifié au profit d'une cause sociale qui a des résonances spirituelles. Fort significativement, Tom s'est débarrassé de sa casquette où une violence intrinsèque (la pulsion d'emprise, justement) venait s'inscrire continûment. Et c'est en allant vers Casy, à son insu, qu'il la perd, acte symbolique dont le sens n'échappe pas à ce père symbolique (382). La perte de la casquette dit par anticipation la liquidation du symptôme. La toute-puissance maternelle unifiante et possessive, est elle-même symbolisée par Tom grâce à l'aide de Casy, qui lui offre à la fois un concept et un symbole.

Casy, comme la mère, défend l'unité familiale. Mais il donne à Tom le moyen de symboliser l'affect maternel. Comment ? En élevant la toute-puissance maternelle vers le ciel où elle devient le *symbole* d'un « tout » spirituel. Qu'est-ce que « the Oversoul » ? Un signifiant qui désigne une réalité purement symbolique mais qui permet au sujet, « je », de produire. Le « nous » tellurien des profondeurs a été symbolisé : transformé en un « nous » des hauteurs, un « nous » spirituel. En se libérant de l'emprise maternelle qui fixait le désir dans le miroir de Tom, le protagoniste accède à la position de sujet au sens fort du terme, mais aussi de citoyen « utile », selon le système axiologique défini plus haut.

Il est significatif de noter qu'à la fin du roman, Ma se retire de l'espace diégétique, ce qui confirme le mouvement entamé dans la scène de séparation avec Tom : « She herded them through the door, drew the boy with her; and she closed the squeaking door » (453). Néanmoins, la toute-puissance maternelle ressurgit à travers la fille initiée qui vient au secours d'un père défaillant. Le trait symbolique est tiré au sein du *sub-plot* œdipien dont Tom a été le héros. La toute dernière scène de l'allaitement dit une forme de conciliation éthique de séries divergentes comme nous l'avons lu plus haut, mais elle désigne symptomatiquement ce qu'il reste encore à écrire et récrire : l'ambigu amour maternel, familialement dominateur, socialement « utilitariste ». Mais l'écriture devra encore éprouver ses stratégies pour épingle le signifiant manquant : le nom de la mère.

Conclusion

Le thème maternel fonctionne dans le champ fertile du fantasme, à savoir dans la perception déformée d'une image maternelle inconsciente. La toute-puissance maternelle, telle que figurée par Ma, ne reflète pas un modèle matriarcal, mais relève de l'ordre d'un désir singulier qui idéalise la mère aux dépens du père défaillant. Tom, comme les autres personnages « dialogiques » du récit, véhicule certes une idée (le pragmatisme individualiste, au début, l'utilitarisme, à la fin), mais il reste essentiellement le lieu d'un sujet dont le regard, fasciné par la mère, permet de lire autrement les lieux du maternel dans le récit. Cette fascination, il *doit* la liquider pour aller vers l'autre (femme). Il ne pourra établir un lien social productif (essentiellement utilitariste) qu'une fois le lien *personnel* réalisé.

L'éthique altruiste et surtout utilitariste permet de concilier les diverses séries du récit, et faisant converger les discours discordants vers la même « cité » idéale. L'intention utopique place l'ensemble des discours sous le signe du « principe espérance », pour citer le titre du célèbre ouvrage d'Ernst Bloch : *Le Principe Espérance* (paru en trois volumes entre 1954 et 1959). Le philosophe allemand, qui revendique un certain « romantisme révolutionnaire » et un certain marxisme « messianique athée », perçoit l'utopie comme une conscience toujours anticipée, une figure du « pré-apparaître ». C'est un utopisme réaliste ou « concret » dans le sens où le projet utopique n'est pas situé dans un « nulle part », mais dans une histoire et un espace donnés, ouvert sur un ensemble de possibles identifiés, et doté, en tant qu'espérance, d'une force thérapeutique. Il y a certes un finalisme, ici, mais il est ouvert, créatif dans la mesure même où l'utopie est une force de transformation du monde.

Ainsi, si l'utopie expose le projet d'une société différente (chez More, Bloch ou Steinbeck), elle est en même temps une dénonciation et une critique de la réalité présente, caractérisée, pour Steinbeck comme pour Bloch, par l'aliénation, la dépossession, l'humiliation des pauvres et la violence de la caste dominante. Chez ces deux auteurs, l'espérance révolutionnaire peut être nourrie par la spiritualité. La jonction des deux se réalise chez Casy puis chez Tom.

Le tour de force du roman, c'est néanmoins de nous montrer qu'au cœur de ce même projet utopique, au cœur de tout regroupement humain, il y a quelque chose qui échappera toujours à la structure, voire qui la menace de l'intérieur. Weedpatch, lieu d'expérimentation d'une organisation sociale originale, tient aussi grâce à la bigote hystérique qui y occupe le lieu de l'autre négatif. Plus fondamentalement, la figure silencieuse mais non moins dynamique de l'Indien qui traverse le récit, est là pour signifier quel meurtre originel a été au fondement du projet utopique initial, celui de la « cité sur la colline ». La structure produit nécessairement de l'hétérogénéité pour créer l'illusion de l'homogénéité dont elle a besoin pour être. Si les chapitres intercalaires donnent une préséance à l'éthique de l'amour du prochain ou du citoyen, dans les chapitres spécifiques, plus proches du lieu du sujet, cet amour a un envers : la jouissance et l'étrangeté.

Travaux cités

Abouddahab, Rédouane. « Figures de la rupture et de la conciliation : conscience communautaire et traditions américaines dans *The Grapes of Wrath* ». *John*

Steinbeck: The Grapes of Wrath. Ed. Christine Chollier. Paris : Ellipses, septembre 2007.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*. Introduction et présentation de Julia Kristeva, Paris, Seuil, « Points », 1970.

Benson, Jackson J. "John Steinbeck: Novelist as Scientist." *NOVEL: A Forum on Fiction* 10.3 (Spring 1977): 248-264.

Britch, Carroll and Lewis Clifford. "Shadow of the Indian in the Fiction of John Steinbeck." *Mellis* 11.2 (1984): 39-58.

Cannon, Gerard. "The Pauline Apostleship of Tom Joad." *College English* 24.3 (1962): 222-224.

Carlson, Eric W. "Symbolism in *The Grapes of Wrath*." *College English* 19.4 (Jan. 1958): 172-175.

Carpenter, Frederic I. "The Philosophical Joads." *College English* 2. 4 (1941): 315-325.

Chollier, Christine, ed. *John Steinbeck: The Grapes of Wrath*. Paris: Ellipses, septembre 2007.

Crockett, H. Kelly. "The Bible and *The Grapes of Wrath*." *College English* 24.3 (1962): 193-199.

Dougherty, Charles T. "The Christ-Figure in *The Grapes of Wrath*." *College English* 24.3 (Dec. 1962): 224-226.

Fluehr-Lobban, Carolyn. "A Marxist Reappraisal of the Matriarchate." *Current Anthropology* 20.2 (1979): 341-359.

Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éd. du Seuil, « Poétique », 1979.

George, Stephen K., ed., *The Moral Philosophy of John Steinbeck*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 2005.

Gladstein, Mimi Reisel. *The Indestructible Woman in Faulkner, Hemingway, and Steinbeck*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986.

Grandjeat, Yves-Charles. « An Ecocritical Reading of Steinbeck's *The Grapes of Wrath* », Actes du Colloque « Imaginaires Américains: Steinbeck et Ford », vendredi 25 janvier 2008, Université de Toulouse-Le Mirail. http://w3.univ-tlse2.fr/cas/steinbeck_ford/Grandjeat.html

Hauck, Richard B., "The Comic Christ and the Modern Reader." *College English* 31. 5 (Feb. 1970): 498-506.

Hochenauer, Kurt. "The Rhetoric of American Protest: Thomas Paine and the Education of Tom Joad." *Midwest Quarterly* 35.4 (Summer 1994): 392-404.

Jayne, Edward. "Me, Steinbeck, and Rose of Sharon's Baby." *American Studies* 20.4 (1974): 1-25. <http://www.edwardjayne.com/critical/Steinbeck.pdf>

Jung, Carl-Gustave. *L'Homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964.

Lemardeley-Cunci, Marie-Christine. *Marie-Christine Lemardeley commente Les Raisins de la colère de John Steinbeck*. Paris: Gallimard, coll. Foliothèque, 1998.

Lieber, Todd M. "Talismanic Patterns in the Novels of John Steinbeck." *American Literature* 44. 2. (May, 1972): 262-275.

Lisca, Peter. "*The Grapes of Wrath* as Fiction." In John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*. Ed. Peter Lisca, 572-588.

Monod, Jacques. *Le Hasard et la nécessité*. Paris : Éd. du Seuil, coll. Points, 1970.

Moseley, Edwin M. "Christ as the Brother of Man: Steinbeck's *Grapes of Wrath*." In *A Casebook on The Grapes of Wrath*. New York: Crowell, 1968, 209-18.

Nakashima, Michiko. "The Idea of Land in *The Grapes of Wrath*." *John Steinbeck: Global Frameworks, Selected Papers from the Sixth International*

Steinbeck Congress Held in Kyoto, Japan, on June 6-9, 2005. Osaka: Osaka Kyoiku Tosho, 2007, 119-31.

Motley, Warren. "From Patriarchy to Matriarchy: Ma Joad's Role in *The Grapes of Wrath*." *American Literature* 54.3 (Oct. 1982): 397-412.

Owens, Louis. "'Grampa Killed Indians, Pa Killed Snakes': Steinbeck and the American Indian." *MELUS* 15.2 (Summer 1988): 85-92.

Paquet-Deyris, Anne-Marie et Marie-Claude Perrin-Chenour. *The Grapes of Wrath. John Steinbeck*. Paris: Armand-Colin, CNED, octobre 2007.

Poulakidas, Andreas K. "Steinbeck, Kazantzakis, and Socialism." *Steinbeck's Literary Dimension: A Guide to Comparative Studies*. Ed. Tetsumaro Hayashi. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1973, 55-66.

Railton, Stephen. "Pilgrim's Politics: Steinbeck's Art of Conversion." *In New Essays on The Grapes of Wrath*. Ed. David Wyatt. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 27-46.

Shillinglaw, Susan and Kevin Hearle, eds. *Beyond Boundaries: Rereading John Steinbeck*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2002.

Shockley, Martin Staples. "Christian Symbolism in *The Grapes of Wrath*." *College English* 18.2 (Nov. 1956): 87-90.

Steinbeck, John. *The Grapes of Wrath*. 1939. Ed. Peter Lisca. New York: Penguin, 1997.

———, *Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research* (in collaboration with Edward F. Ricketts). New York: The Viking Press, 1941.

Zollman, Sol. "John Steinbeck's Political Outlook in *The Grapes of Wrath*." *Literature and Ideology* 13 (1972): 9-20.