

**(En)jeux esthétiques et idéologiques dans *The Grapes of Wrath*.  
Lien social et poétique de l'écriture**

*Denise Ginfray (Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2)*

For the quality of owning freezes you forever into "I",  
and cuts you off forever from the "we."  
*The Grapes of Wrath* (153)

À la question maintes fois débattue « Qu'est-ce que le réalisme littéraire ? », le roman de John Steinbeck apporte à son tour sa contribution singulière. Bien ancré dans l'histoire américaine des Années Trente, *The Grapes of Wrath*<sup>1</sup> est un récit qui honore en plusieurs points le cahier des charges du genre défini par Philippe Hamon dans « Un discours contraint » (1982, 119-181). Il ne s'agit pas ici de déployer le paradigme mais de constater 1/ qu'effectivement, le roman s'efforce de décrire et de représenter une certaine réalité, mais qu'à défaut de produire du vrai, il produit du vraisemblable ; 2/ que ce vraisemblable est le fruit d'une praxis d'écriture qui indexe la place de la littérature dans l'Histoire ou, plus précisément, qui indexe les interactions de l'une et l'autre tout autant que le rôle de l'écrivain dans la société. Sur ce point précis, on peut avancer que l'engagement de l'homme de lettres, témoin des affaires du monde, est aussi d'analyser, voire de contester la vision normative relayée par les discours institutionnalisés.<sup>2</sup> Mais, et c'est là tout l'enjeu d'une lecture critique de l'œuvre, l'autre vision que cette œuvre propose n'est elle-même qu'une découpe parmi d'autres dans le réel, découpe jamais neutre du reste. Parce que le texte littéraire est un objet du monde au sens où l'entend Edward Said (« texts [...] are in the world, and hence worldly », 1983, 35), il est à son tour motivé par des systèmes de valeurs (historiques, idéologiques, économiques) qui, dans une certaine mesure, déterminent également ses structures énonciatives.

Dans son ouvrage consacré à la modernité américaine, le critique Malcolm Bradbury fait l'état des lieux de la littérature confrontée à la Grande Dépression, et associe l'expérimentation formelle aux nouvelles données socio-économiques : « The Thirties began, for novelists, as a pressing subject-matter—a world of bread-lines and ghettos, working-class anger, bourgeois self-doubt—that was a challenge to existing ideas of form. » (127). Bradbury inscrit les contenus et les modes de représentation adoptés par la fiction romanesque de l'époque dans une mutation du genre réaliste. C'est ainsi qu'il prend acte d'une politisation de l'écrivain préoccupé par la nature et le fonctionnement des sociétés humaines :

---

<sup>1</sup> Édition de référence: voir bibliographie. Par souci de commodité, le titre sera souvent abrégé comme suit: *GW*.

<sup>2</sup> Dans un entretien accordé en 1962, John Steinbeck, devenu Prix Nobel de Littérature, répondait en ces termes à la question : « What is the major function of the author in today's society? »: « Criticism, I should think. » (Fensch, 79)

During the Thirties, there was proletarian realism and bourgeois realism, urban realism and rural realism, WASP realism and Dustbowl, white realism and black realism. [...] It was not only the world of Babbitt and the booboisie, of Midwest innocence and East Coast wealth. If the Twenties saw an aesthetic cosmopolitanization of American writing, the Thirties saw, increasingly, its social cosmopolitanization. (137-138)

Le roman de John Steinbeck témoigne lui aussi d'une conscience sociale et politique, et peut assurément prendre place dans cette veine protestataire de la littérature occidentale qui défend une morale et pourfend l'outrage fait ici ou là à la liberté et à l'injustice. On conviendra cependant que *The Grapes of Wrath* va au-delà d'une empathie bien réelle envers le genre humain, et du désir de l'écrivain de prêter sa voix aux laissés-pour-compte du capitalisme moderne en Amérique. Il est aussi porteur d'un message étayé par des choix esthétiques et stylistiques qui revendiquent, subvertissent et/ou déconstruisent des systèmes de valeurs présents, notamment, dans l'univers référentiel. Ces systèmes, communément regroupés sous le vocable « idéologie »<sup>3</sup>, intéressent des codes de comportement, des modes de pensée et des croyances (notamment les mythes), des procédés de communication, des intérêts sociaux, des pratiques sémiotiques, etc. qui tournent tous autour de la question du pouvoir. Tels sont les arguments du critique Terry Eagleton :

The term ideology, in other words, would seem to make reference not only to belief systems, but to questions of *power*.

What kind of reference, though? Perhaps the most common answer is to claim that ideology has to do with *legitimizing* the power of a dominant social group or class. (5)

C'est ainsi que les textes de fiction produisent un métalangage, un métadiscours, un discours critique sur les fictions sociales, politiques et autres qui leur servent de caisse de résonance. Dans cette étude qui aborde la relation complexe, protéiforme qui unit toujours peu ou prou le discours littéraire et le discours idéologique, il sera question des contenus de l'œuvre, mais aussi et surtout de son mode énonciatif entendu comme « acte social symbolique », en référence à l'ouvrage de Fredric Jameson, et comme positionnement éthique proche de ce qu' Henri Meschonnic appelle « ce dire qui est un faire. »<sup>4</sup>

Au réalisme littéraire qui fonctionne sur le 'déjà là' et le 'déjà écrit' d'un « monde sémaphorique » (Hamon : 1984, 126), *The Grapes of Wrath* répond

---

<sup>3</sup> On peut se référer aux essais de définition proposés par Terry Eagleton dans le chapitre d'ouverture de son ouvrage *Ideology. An Introduction*; parmi eux citons : « (a) the process of production of meanings, signs, and values in social life ; (b) a body of ideas characteristic of a particular social group or class ;[...] (g) forms of thought motivated by social interests; [...] (o) the indispensable medium in which individuals live out their relations to a social structure; (p) the process whereby social life is converted to a natural reality. » (1-2)

<sup>4</sup> Voici la citation complète : « Aussi, l'historicité et l'éthique, en art, et en littérature, ne font qu'un. Et c'est pourquoi l'art et la littérature sont une parabole du sujet dans le social. Pour le langage, pas l'éthique de ce qui est dit, l'énoncé—mais l'éthique de l'énonciation, de ce dire qui est un faire. » (301)

par la surenchère mêlant récit, documentaire, prose stylisée, effets de collage et de montage empruntés à l'art cinématographique — autant de procédés chargés de contester les conformismes, et de souligner l'écart entre le modèle construit par un certain appareil social et ses discours et une réalité en déroute. Ces foyers normatifs présents dans la trame narrative signalent le processus selon lequel le discours littéraire est tour à tour construit et déconstruit par ces forces qui lui viennent du monde extratextuel, c'est-à-dire, l'univers référentiel. Le réalisme de Steinbeck est en fait bel et bien une manière d'user de la rhétorique du discours littéraire qu'il sait tendu vers un ailleurs du texte qui s'appelle 'idéologie' pour construire en miroir une autre 'réalité' livrée à une lecture programmatique à la fois codifiée et subvertie.

Dans le cadre de cette étude, il s'agit de faire travailler ensemble des systèmes sémiotiques (une diction, des procédés stylistiques, des choix narratifs) et des systèmes de valeurs institutionnalisés. Référence sera donc faite à l'ouvrage de Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, dans lequel le critique propose de prendre en compte deux critères fondamentaux : l'évaluation et la norme. Ces notions qui relèvent, chez Steinbeck comme ailleurs, de l'inscription de l'Histoire dans le texte autant que du texte dans l'Histoire, intéressent un voir, un dire, un faire, un sentir (de l'instance d'écriture, des personnages et de l'instance de lecture), auxquels s'ajoute le choix d'un intertexte qui détermine lui aussi les « canevas proscriptifs et prescriptifs des idéologies » (Hamon : 1984, 36) : comme bien d'autres discours, l'intertexte biblique présent dans *The Grapes of Wrath* est à la fois stock de modèles et vecteur d'interprétations normatives.

Aussi, dire du roman de Steinbeck qu'il est « foyer ou carrefour idéologique » (Hamon : 1984, 93), c'est décider 1/ de la place de l'instance évaluatrice dans le tissu énonciatif ; 2/ de ce sur qui/quoi portent les discours mêlés de la fiction ; 3/ de la manière dont se déploient les idéologèmes<sup>5</sup>. Cette étude est rendue complexe par le mode dialogique qui unit les chapitres narratifs et les chapitres intercalaires, mode qui problématise et formalise la question du lien social, le rapport entre présent et passé, les motifs antagonistes de la rupture et de la continuité, etc. Parmi les catégories définies par Hamon et autour desquelles s'enroulent un savoir, un acte et une norme<sup>6</sup>, cette étude a choisi de privilégier celle du « savoir-vivre » associé à un acte social et à une norme éthique. Cette modalité détermine les rapports entre individu et groupe ainsi que les rapports des groupes entre eux. Elle se dit à travers des codes de comportement, des rituels sociaux, et on le sait : le roman met en scène l'avènement d'une

---

<sup>5</sup> On notera comment la « notation insignifiante » (par exemple les mains de Tom, « His hands were hard, with broad fingers and nails as thick and ridged as little clam shells », 9) est ce qui fonde « l'effet de réel » (R. Barthes) ; elle a valeur d'idéologème à travers les connotations qui se rattachent à ce trait physique (travail, fatigue, prolétariat, etc.) Sur un mode similaire, on remarquera le rapport problématique qu'entretiennent bon nombre des personnages vis-à-vis de l'écrit et du livre ; pour des raisons multiples, ils s'en défient et leur préfèrent la tradition orale.

<sup>6</sup> Voir dans *Texte et idéologie*, ce que Philippe Hamon définit comme un « savoir-voir » associé à un acte sensoriel et à une norme esthétique ; un « savoir-dire » associé à un acte linguistique et à une norme rhétorique ; un « savoir-faire » associé à un acte et à une norme technologiques, et enfin un « savoir-vivre ».

conscience collective, pivot d'une nouvelle société au centre du plaidoyer humaniste que constitue *The Grapes of Wrath*.

Mais parce que tout récit est avant tout une performance langagière, sera privilégiée la trame énonciative avec ses artifices et ses contraintes. Il sera ainsi question du lien social entendu comme motif diégétique mais aussi et surtout comme principe déterminant une poétique de l'écriture fictionnelle.

*The Grapes of Wrath* offre à ses lecteurs un certain discours sur une certaine Amérique dont le corps social fait trace d'un « malaise dans la civilisation », l'origine résidant, selon l'auteur, dans la logique du capital et la course au profit matériel. Dans cette Amérique là, le lien social a fini par se rompre sous l'effet du pacte diabolique que constituent les lois du marché, la fétichisation de la marchandise, et leur corollaire, à savoir l'exploitation de l'homme par l'homme qui rejoue, sur fond de crise économique nationale puis mondiale, la dialectique du maître et de l'esclave énoncée par Hegel. Témoin des excès et des manques de cette société moderne, Steinbeck démonte la logique du système responsable des accrocs dans le tissu social, convaincu que telle est la province de l'artiste.

#### **L'écrivain dans la cité, ou un savoir-dire au service d'un savoir- être.**

*The Grapes of Wrath* est un récit romanesque qui correspond à ce que Roland Barthes définira plus tard, dans *Le degré zéro de l'écriture*, d'« acte de solidarité historique » (18), « solidarité » étant entendu ici au sens sociologique du terme, sur lequel se greffe une dimension éthique. Steinbeck y énonce sa foi dans un idéal de société qui ne bafouerait pas l'humain mais reconstituerait les conditions d'une nouvelle société/d'une nouvelle vie en société où l'individualisme céderait la place à une vision plus communautariste, plus équitable. La vision humaniste de Steinbeck met ainsi l'art au service du politique : il est bien question de magnifier certains comportements, de dévoiler la grandeur humaine parfois occultée et de se faire porte-voix au service des plus humbles. Dans un entretien, l'auteur affirme son désir d'écrire, non au sujet des propriétaires et des financiers mais au sujet des pauvres et des oubliés — les seuls héros des temps modernes à ses yeux :

Every effort I can bring to bear is and has been at the call of the common working people to the end that they may eat what they raise, use what they produce, and in every way and in completeness share in the works of their hands and their heads. (DeMott, xxiii)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Voir également ce que Steinbeck suggère à son ami journaliste Henry Jackson du *San Francisco Chronicle* au sujet des plus humbles: « I admire them intensely. Because they are brave, because although the technique of their life is difficult and complicated, they meet it with increasing strength, because they are kind, humorous and wise, because their speech has the metaphor and flavor and imagery of poetry, because they can resist and fight back and because I believe that out of those qualities will grow a new system and a new life which will be better than anything we have had before. » (Jackson, 542). Tom Joad, *l'alter ego* fictif du romancier, reprend ce credo dans le chapitre 28 du roman, au bas de la page 419.

L'un des chapitres du roman met *en abyme* la fonction du conteur et insiste sur sa dimension éminemment symbolique : elle sait créer du lien social et redonner honneur et estime de soi aux victimes du système :

And they listened while the tales were told, and **their participation** made the stories **great**. [...] And the people listened, and their faces were quiet with listening. The story tellers, **gathering attention into their tales**, spoke in **great rhythms**, spoke in **great words** because **the tales were great**, and **the listeners became great through them**. (325; c'est moi qui souligne)

En fait, le roman questionne le statut du sujet humain dans l'universel face aux savoirs et aux pouvoirs, tandis que, soumise elle aussi à l'épreuve des crises du XX<sup>e</sup> siècle, la fiction romanesque se tourne vers une forme expérimentale qui se voudrait contrepoint des discours liés au système marchand. Pour autant, le pragmatisme du romancier le porte au-delà de la nostalgie d'une Amérique sûre d'elle-même, fidèle à la notion de « self-reliance » chère aux Transcendantalistes, et au-delà de l'héritage d'un Whitman, à savoir une fraternité exaltée. La vision de Steinbeck ne relève pas non plus de l'utopie, et elle sait prendre en compte un déterminisme qui présente trois aspects : 1/ un déterminisme naturel, lui-même conséquence d'un déterminisme économique ayant pour forme le déchaînement des éléments naturels, le dérèglement des phénomènes familiers, auxquels s'ajoutent la question du travail et la nouvelle — et désastreuse — distribution des richesses; 2/ un déterminisme historique qui fait que nulle société ne peut être pensée et exister en-dehors de la notion d'Histoire ; 3/ un certain déterminisme philosophique/métaphysique hérité de la tradition Puritaine qui habite ce rêve d'une société meilleure et plus juste : l'intertexte biblique est là pour rappeler le poids de la culpabilité et la présence du Mal. On voit par exemple dans le chapitre 25, comment toute société contient toujours en germe la promesse de sa destruction, et comment le mieux (ici, plus de croissance) est l'ennemi du bien : les fruits pourrissent, et l'Eden californien, support de tous les fantasmes, devient le pays où les enfants, comme les fruits, meurent de la dérégulation de l'ordre naturel.

Alors, par le biais d'une « réécriture 'pathique' du réel » (Hamon : 1984, 222), *The Grapes of Wrath* intensifie les données historiques relatives au Dust Bowl ; prenant appui sur « an aesthetics of indigence » (Reed, 603-615), le roman proclame sa dimension de fiction. Voilà sans doute pour frapper l'imaginaire social, mettre en route la mémoire collective, et peut-être troquer un mythe pour un autre. Devenu le prisme qui diffracte la réalité quantifiable, observable, *The Grapes of Wrath* ne fait pas que réfuter toute confusion avec le documentaire, même s'il est vrai que ce dernier en fut la matrice<sup>8</sup> ; le roman montre comment fiction et réalité s'informent l'une l'autre, et comment le réel est une construction qui a elle aussi capacité à devenir narration. Souvent taxé de « social reformer », Steinbeck dramatise les déchirures sociales et les doutes d'une Amérique autrefois triomphante, conscient que la littérature est elle aussi une pratique sociale, et une pratique partageable, susceptible donc

---

<sup>8</sup> Je renvoie à *The Harvest Gypsies. On the Road to The Grapes of Wrath*, une série d'articles écrits par Steinbeck et publiés dans le *San Francisco News* en octobre 1936.

de porter au plus haut une vocation réconciliatrice, réparatrice dont le pays a besoin. Le choix de la veine apocalyptique est là pour attester que la véritable grandeur réside dans l'âme humaine, dans son parcours spirituel plus que dans sa réussite sociale.

### La critique du capital

Prenant la mesure des nouvelles attentes idéologiques et esthétiques de ce moment de l'histoire occidentale marqué par le doute, et où, dans le champ de la littérature « beginnings and endings have lost their mythical rigidity » (Kermode, 67), *The Grapes of Wrath* s'installe dans la lignée des récits qui hésitent à commencer et répugnent à finir. Dans le roman dont l'ouverture réfute tout ancrage temporel lié à l'humain, la contestation entre le temps historique (ici celui de la Grande Dépression) et la structure des chapitres narratifs prend appui sur le motif moderne de la perte, du deuil : perte du lien à la terre et désintégration d'un ordre social.

Au fil de la lecture, on note que le discours fictionnel désolidarise début et fin de l'histoire et début et fin du récit, dénonçant par là le leurre référentiel par lequel nous cherchons à faire coïncider les scénarii de nos vies et les intrigues littéraires. Dans le même temps, les dernières lignes très contestées du récit opèrent un repli du texte sur lui-même ; elles lui refusent toute résolution et lui préfèrent une dynamique du renouvellement (« Tiny points of grass came through the earth, and in a few days the hills were pale green with the beginning year », 434) qui récupère au passage les schémas de la vieille Europe sous la forme d'un sourire de Madone : « She looked up and across the barn, and her lips came together and smiled mysteriously » (453).

Revenons un peu arrière pour constater que dans ce chapitre d'ouverture qui a pour fonction d'être « the first step in the intentional production of meaning » (Said : 1985, 5), le dernier mot est « figuring ». Ce signifiant dont les signifiés sont nombreux, oriente la lecture vers deux isotopies privilégiées. En premier lieu, celle d'un projet qui sollicite l'imagination (« to figure » est synonyme de « to imagine », « to think ») et qu'il conviendra de mener à bien (« to figure out »). Ce projet d'ordre littéraire (« figure » appelle « character », « style », « figuration », « figure de style »), est aussi projet identitaire (« figure » est un mot un peu désuet pour « visage ») — celui peut-être d'une nation américaine qui se cherche dans la forme romanesque, point de rencontre de l'Histoire, de la culture et de l'expérience commune. Plus prosaïquement, « figure » renvoie au chiffre, à la logique marchande et comptable, c'est-à-dire, à la toile de fond sur laquelle s'écrit le récit : l'Amérique du capital décrite comme « a curious ritualized thievery » (156). Et c'est un fait : il y a peu de pages dans le récit qui ne contiennent un métonyme et/ou une synecdoque de « money », sous la forme d'une cohorte de signifiants tous reliés à la transaction commerciale : « nickel »<sup>9</sup>, « cent », « dime », « penny », « coin », « silver », « bill », « buy »,

---

<sup>9</sup> On remarquera le rapprochement de l'argent, de l'objet technologique et de la voix humaine dans le passage qui relie le « nickel », le jukebox et un chanteur américain emblématique : « The nickel, which has caused all this mechanism to work, has caused Crosby to sing and an orchestra to play—this nickel drops from between the contact points into the box where the profits go. This nickel, unlike most money, has actually done a job of work, has been physically responsible for a reaction. » (158)

« sell », « number », « counter », « contract », « fortune », « cost », « profit », « jackpot », « charge », « wages », « gold », « reord », etc. Tout ou presque tourne donc autour du dieu Mammon et d'un signe maître : le dollar.

### **Déliasion et aliénation<sup>10</sup>**

Ce que le récit met en scène, c'est la puissance du Mal moderne, cette pieuvre létale responsable de nouveaux rapports entre les individus et les groupes ; « The Bank », abstraction infernale, en est la métaphore parfaite (35, 36, 38). Cette puissance occulte engendre la désorientation du sujet social qui se heurte à l'atomisation engendrée par la nouvelle organisation politique et socio-économique soutenue par le progrès technologique. Rappelons rapidement que la critique marxiste présente à l'esprit de l'auteur voit dans la division du travail et la fragmentation des structures liées au système capitaliste ce qui éloigne la source de production de l'objet produit ; il en va ainsi du lien à la terre qui transite désormais par la machine et les relais multiples de la finance : « ownership, financing, custom-work, supervision, labor, and management » (Williams, 484). Il en va de même de la chaîne du travail régie par la cadence, la séparation des tâches (on pense à la Taylorisation, bien sûr), et le circuit de la distribution/consommation de masse qui diffracte les opérations, les secteurs d'activité, les interlocuteurs, etc.

Les forces du capital sont présentées comme des forces de déliaison qui érigent des barrières entre les individus, et rangent ceux-ci dans des catégories définies par la contingence économique et idéologique. L'effet pervers du système réside dans sa capacité à rationaliser des comportements, des jugements qui servent la classe dominante. Dans le récit fictionnel, les Okies sont devenus les principales victimes de cet ostracisme : ils sont taxés de « trouble makers » (191), de « new barbarians » (233), d'étrangers indignes et incultes : « These goddamned Okies are dirty and ignorant. They're degenerate, sexual maniacs. These goddamned Okies are thieves. They'll steal anything. They've got no sense of property rights. » (282). Aux yeux des Californiens, ce sont des sans terre étrangers au fruit de leur travail, en exil dans l'Ouest mythique devenu, non sans ironie, le lieu d'une « gold rush for work » (235). Car le système a pour vocation de fabriquer certes, mais ce qu'il fabrique avant tout, c'est l'aliénation à des moyens et des modes de production qui tiennent le sujet éloigné des valeurs et/ou des émotions liées à son labeur, au seul profit de l'échange des marchandises.

Porté par un certain idéal qu'un critique taxe lapidairement de « Marxist wishful thinking » (Windschuttle, 31), *The Grapes of Wrath* interroge cette nouvelle conception du travail humain, partie intégrante de l'animal social qu'est l'homme et source de son intégrité, de sa reconnaissance par l'autre, comme de son inscription dans l'échange au sein d'un groupe. Dans le roman dont le

---

<sup>10</sup> Le mot a des acceptions multiples : 1/ c'est un terme de droit qui désigne le transfert à autrui d'un droit ou d'un bien à titre gratuit ou onéreux ; force est de constater que *The Grapes of Wrath* est bien l'histoire du transfert de propriété forcé de la terre des petits propriétaires ; 2/ il signifie le fait d'être ou de se sentir opprimé ou privé de son autonomie par les contraintes de la vie sociale ; 3/ il s'inscrit dans la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel, ainsi que dans la doctrine marxiste ; on pense notamment à l'aliénation de l'homme à l'objet qu'il produit et qui détermine ses conditions d'existence.

sous-titre pourrait être 'une histoire de (dé-)possession', on relève le souci de dénoncer la lutte des classes et la domination de l'homme par l'homme. Dans l'économie libérale, posséder une marchandise équivaut à posséder le travail humain qui l'a produite, et consommer l'objet, c'est aussi consommer du travail humain. Ce qui est mis au premier plan dans *GW*, c'est la manière dont ce nouvel ordre subvertit les relations entre les êtres, les assujettit à des mécanismes, détruisant au passage la réalité des médiations entre eux. Ce qui tourne autour des lois du marché fascine et contamine, invite à la spéculation et fait confondre besoin et désir ; en voici deux exemples :

Can't we just hang on? Maybe the next year will be a good year. God knows how much cotton next year. And with all the wars—God knows what price cotton will bring. Don't they make explosives out of cotton? And uniforms? (35)

Uncle John fingered a pair of canvas gloves with yellow leather palms, tried them on and took them down. He moved gradually to the liquor shelves, and he stood studying the labels on the bottles. Ma saw him. "Pa," she said, and motioned with her head toward Uncle John.

Pa lounged over to him. "Gettin' thirsty, John?"

"No, I ain't."

"Jus' wait till cotton's done," said Pa. "Then you can go on a hell of a drunk."

"Tain't sweatin' me none," Uncle John said. "I'm workin' hard an' sleepin' good. No dreams nor nothin'."

"Jus' seen you sort of droolin' out at them bottles."

"I didn' hardly see 'em. Funny thing. I wanta buy stuff. Stuff I don't need. Like to git one a them safety razors. Thought I'd like to have some a them gloves over there. Awful cheap."

"Can't pick no cotton with gloves," said Pa.

"I know that. And I don't need no safety razor, neither. Stuff settin' out there, you jus' feel like buyin' it whether you need it or not." (410-411)

L'argent, arme absolue du pouvoir et cause de la perversion des relations humaines devient alors salaire autant que moteur des échanges économiques. Tout transite par l'argent, s'achète avec l'argent, y compris le travail : on pense par exemple au 'contrat' passé entre le producteur et l'ouvrier agricole et au dollar que coûte le petit sac qui servira à la cueillette du coton :

I aim to pick some cotton.

Got a bag?

Well, no, I ain't.

Cost ya a dollar, the bag. Take it out o' your first hunderd and fifty. Eighty cents a hundred first time over the field. Ninety cents second time over. Get your bag there. One dollar. 'F you ain't got the buck, we'll take it out of you first hunderd and fifty. That's fair, and you know it. (406)

L'auteur installe ainsi l'idéologie marchande au centre de la scène imaginaire, et montre comment la relation humaine transite par la marchandise et s'y limite.<sup>11</sup> La scène qui se déroule dans le *roadside diner* d'Al et Suzy

---

<sup>11</sup> Voir l'analyse par Terry Eagleton de la fétichisation de la marchandise (85).

(chapitre 15) est narrée avec cynisme : on découvre une prolifération d'objets à consommer (dont l'emblématique bouteille de Coca-Cola), un décor envahi par les affiches et les publicités, des bribes de discours figés sur des bouts de papier, conseils, interjections de toutes sortes — le tout chargé de médiatiser les échanges visuels et/ou langagiers entre les personnages qui ponctuent les allées et venues des clients. Le discours fictionnel use des jeux sur la focalisation pour traduire le regard du prolétaire sur le bourgeois :

Beside them, little pot-bellied men in light suits and panama hats; clean, pink men with puzzled, worried eyes, with restless eyes. Worried because formulas do not work out; hungry for security and yet sensing its disappearance from the earth. In their lapels, the insignia of lodges and service clubs, places where they can go and, by a weight of numbers of little worried men, reassure themselves that business is noble and not the curious ritualized thievery they know it is; that business men are intelligent in spite of the records of their stupidity; that they are kind and charitable in spite of the principles of sound business; that their lives are rich instead of the thin tiresome routines they know; and that a time is coming when they will not be afraid any more. (156)

Ailleurs, le lecteur prend la mesure de la logique implacable du système en suivant l'épisode où s'opposent un petit fermier qui voit s'écrouler sa maison et ses rêves, et le conducteur d'un tracteur qui lui, perdra son emploi s'il n'exécute pas les ordres donnés :

"I built it with my hands. Straightened old nails to put the sheathing on. Rafters were wired to the stringers with baling wire. It's mine. I built it. You bump it down—I'll be in the window with a rifle. You even come too close and I'll pot you like a rabbit."

"It's not me. There's nothing I can do. I'll lose my job if I don't do it. And look—suppose you kill me? They'll just hang you, but long before you're hung there'll be another guy on the tractor, and he'll bump the house down. You're not killing the right guy." (41)

### **Réification**

Steinbeck va plus loin encore dans sa critique d'une société du profit et du grand capital qui, selon lui, viole les notions d'équité et de justice. Il expose la manière dont elle dénature ce qui est censé servir de passerelle entre les êtres : le langage.

Le meilleur exemple reste le chapitre 7 dominé par le discours bien rodé d'un vendeur de voitures dans lequel se glisse la logique de déconstruction de la voix narrative. Les mots clés sont ici contrôle, pouvoir, persuasion, mais aussi tricherie, duplicité. Le tissu textuel est le produit de ces deux discours imbriqués, et ligne après ligne se met en place la dénonciation du capitalisme, de ses déguisements énonciatifs. Ce qui se dit par le biais de cette rhétorique singulière, c'est la volonté de maîtrise de l'autre social et le souci de le réduire à l'agir (ici, acheter), principe et raison d'être des pratiques commerciales.

Le passage prend dans un même réseau métaphorique la 'réalité' du déchet (les vieilles voitures) et les 'mots-déchets', restes et produits de la logique marchande : « Used Cars, Good Used Cars » (64). Comme les carcasses rouillées qui s'entassent dans les *used-cars yards*, le discours du vendeur n'est

plus qu'un énoncé chosifié, le produit d'une énonciation fossilisée dans et par les slogans publicitaires, dépouilles de la grande fabrique à consommer. Ces formules usées où « sell 'em » rime sans relâche avec « tell 'em », pointent la duplicité du langage car en fait, ce monologue au rythme syncopé n'a d'autre but que de contrôler l'autre par le biais d'artifices langagiers tels que les tournures causatives et l'effacement des pronoms « they » ou « them » systématiquement remplacés par « 'em » : les destinataires du message (les Okies poussés sur la route de l'exode) sont ainsi gommés en tant qu'êtres humains et transformés en pions sur l'échiquier commercial du vendeur, réduits à l'état de gibier, ce que souligne l'accumulation d'injonctions méprisantes (« start 'em », « show 'em », « get 'em », « make 'em », « don't let 'em », « sock it to 'em », « corral that old bastard », « try him », « take out », « put out », « put », « squirt in », « knock off », etc.) et d'expressions péjoratives (« sons-of-bitches », « bastard », « that old bastard », etc.)

Le récit dénonce le désir de domination (« Watch the woman's face. If the woman likes it we can screw the old man. [...] Get 'em under obligation. Make 'em take up your time. Don't let 'em forget they're taking your time », 64), la dérive de la spéculation, ainsi que l'usage du langage aux seules fins du pouvoir<sup>12</sup> et du profit. Car rien n'est donné, rien n'est gratuit au royaume du capitalisme, malgré les mensonges relayés par la publicité, un mode énonciatif qui crée des images et des mondes qui, dans le même temps, copient la réalité et s'en dissocient (« Free radio. Cars with 100 gallons of gas free », 64). Ici les vieilles guimbardes ont trop servi : autrefois icônes sociales et symboles de la technologie, elles disent à présent l'aliénation de l'homme par la machine dans l'ère industrielle.

Piles of rusty ruins against the fence, rows of wrecks in back, fenders, grease-black wrecks, blocks lying on the ground and a pig weed growing up through the cylinders. Brake rods, exhausts, piled like snakes. Grease, gasoline. (65)

Les *jalopies* en question sont décrites comme des sous-produits de l'ère libérale, et un peu comme elles, les discours ne tournent plus très bien, ils sonnent creux et faux une fois que la circulation des objets a pris le pas sur les relations humaines, tout comme l'avoir sur l'être.

#### **De “filiation” à “affiliation” : la modernité en marche**

Évoquer la perspective idéologique présente dans *The Grapes of Wrath*, c'est évoquer la conception que Steinbeck se faisait des sociétés humaines : il les jugeait semblables à des organismes vivants toujours en devenir, et comme les

---

<sup>12</sup> On relèvera avec intérêt tous les passages du roman où l'auteur met en scène des situations d'énonciation qui sont autant d'occasions d'exercer un pouvoir, réel ou imaginaire. On songe notamment à l'épisode qui cible le prédicateur au discours dogmatique, 329-330. Par ailleurs, voir ce que Terry Eagleton écrit dans son ouvrage déjà cité *Ideology. An Introduction* : « Ideology is a matter of 'discourse' rather than 'language'. It concerns the actual uses of language between particular human subjects for the production of specific effects. [...] Ideology is less a matter of the inherent linguistic properties of a pronouncement than a question of who is saying what to whom for what purpose. » (9)

sociétés animales et/ou non humaines, exposées à un certain déterminisme. À travers l'histoire des Joad, des Wilson et autres Wainwright, l'auteur s'interroge sur les racines culturelles, l'appartenance au groupe, le vécu collectif, en fait sur tout l'espace du « Vivre-ensemble ».<sup>13</sup>

Dans une lettre écrite en 1933, il évoque ce qu'il appelle « the phalanx of human emotions » :

The fascinating thing to me [...] is the way the group has a soul, a drive, an intent, an end, a method, a reaction and a set of tropisms which in no way resembles the same things possessed by the men who make up the group.  
(Bradbury, 139)

Pour Steinbeck, l'homme était lui aussi un animal social, « a group-animal », mais un animal doté d'une âme, d'un intellect, et capable, s'il le voulait, de s'opposer à la religion établie et à ses dogmes, aux lois politiques, aux codes économiques. Roman social, sans aucun doute, *GW* exalte la vision d'une communauté qui prend le pas sur l'Un, et au concept de l'« Over Soul » d'Emerson, il répond avec celui de l'« Over Essence » :

'maybe it's all men an' all women we love ; maybe that's the Holy Sperit—the human sperit—the whole shebang. Maybe all men got one big soul ever'body's a part of.' (27)

Says one time he [Casy] went out in the wilderness to find his own soul, an' he foun' he didn' have no soul that was his'n. Says he foun' he jus' got a little piece of a great big soul. (418)

Convaincu que l'individu fait partie d'un grand Tout qui intègre la nature, Steinbeck prône l'individuel dans l'universel plutôt que l'individualisme arrogant lié au capital moderne et sans morale. Tout en admettant que les comportements humains sont eux aussi régis par l'instinct et l'instinct de survie, il valorise les liens sociaux et fustige la propriété égoïstement acquise, incompatible avec la grandeur spirituelle dont Tom Joad et Jim Casy sont les figures de proue. Certes, le roman n'échappe pas par endroits à un certain manichéisme, mais en lucide observateur des sociétés en marche vers d'autres modes, d'autres structures, Steinbeck offre lui aussi une pensée en mouvement, dégagée d'un appareil théorique rigide et étroit.

En fait, le choix de l'auteur de représenter une Amérique prolétaire s'inscrit dans le parcours du romancier qui fut aussi l'intellectuel intéressé par les systèmes de pensées et de valeurs qui ont marqué la fin du XIXe siècle et l'avènement du XXe siècle. On songe, par exemple, à Edward Bellamy, dont l'ouvrage *Looking Backward* publié en 1888 devint pour lui une invitation à repenser tout à la fois les fondements de son idéal démocratique, le système économique, les notions de coopération, de solidarité et d'éthique sociale. Steinbeck puisa en partie sa réflexion dans les travaux de son aîné, et *The Grapes of Wrath* est le fruit de ce besoin de réconcilier les besoins matériels, l'ordre communautaire et les exigences morales de l'Amérique héritée de

---

<sup>13</sup> J'adapte ici le titre du Séminaire de Roland Barthes *Comment vivre ensemble* ; voir bibliographie.

Jackson. Sans surprise donc, on relèvera au cœur de l'œuvre le souci de mettre en scène des figures très contrastées de la communauté. Hooverville représente le paradigme du lien social détruit (chapitre 20, 241-243) : c'est un lieu vidé de sens où s'exerce l'indignité de l'homme à l'encontre de l'homme ; Hooverville, c'est un lieu marqué par « a slovenly despair » (241), un lieu au pouvoir déstructurant, résultat de la collusion du politique et de l'économique, synonyme de destitution, de paupérisation, d'incompréhension. À l'inverse, le camp de Weedpatch (chapitres 22 et 24) réussit à combiner respect de l'individu et règles collectives ; la vie quotidienne s'y organise, avec ses contraintes, certes mais avec la confiance retrouvée, comme le remarque Ma Joad : « These folks is our folks—is our folks. [...] Why, I feel like people again. » (307)

Sur un mode alternatif, la route, le camp « where rules become laws » (195) re-socialisent le groupe, permettent le retour à l'ordre, à des rites sociaux qui favorisent une meilleure connaissance de soi dans le groupe. Synonymes de rencontre avec l'altérité, la solidarité, l'échange, la route et le camp sont des lieux où s'éprouvent les relations humaines et les systèmes idéologiques qui les motivent. Le chapitre 17 (194-200) décrit les différentes étapes de ce processus maintes fois répété ; au fil des pages et des variations sur les signifiants « people », « group », « unit », « folk » comme dans le balancement entre « a » et « one », se dessine l'aventure intérieure d'une communauté :

In the evening a strange thing happened: the twenty families became one family, the children were the children of all. The loss of home became one loss, and the golden time in the West was one dream. [...] In the evening, sitting about the fires, the twenty were one. They grew to be units of the camps, units of the evenings and the nights. [...]

Every night a world created, complete with furniture. [...] every night relationships that make a world, established; and every morning the world tore down like a circus. (194)

And a new unit was formed. The dusk came, but before the dark was down the new family was of the camp. A word had been passed with every family. They were known people—good people. (198)

And now the group was welded to one thing, one unit, so that in the dark the eyes of the people were inward, and their minds played in other times, and their sadness was like rest, like sleep. (200)

Les personnages de référence sont Ma Joad, bien sûr — à sa manière — mais surtout Tom et Jim Casy ; c'est eux qui transforment le groupe et donnent un sens à son exode. Ils sont porteurs des idéaux d'une certaine Amérique, de l'héritage des pères et des pensées fondatrices auxquels ils donnent une expression moderne et pragmatique, comme le formule très bien un critique : « Jim Casy translates American philosophy into words of one syllable, and the Joads translate it into action. » (Carpenter, 563)

On peut ainsi s'accorder sur le fait que les valeurs humanistes sont au cœur de *The Grapes of Wrath*, et imaginer que l'exode forcé des Joad/Okies est lui-même métaphore de la mutation vécue par les sociétés occidentales quand

l'ordre socio-économique a pris le relais du lien biologique/filial. On observe, dans le roman, ce trait de la modernité décrit par Edward Said en ces termes :

Modernism was an aesthetic and ideological phenomenon that was a response to the crisis of what could be called filiation—linear, biologically grounded processes, that which ties children to their parents—which produced the counter-crisis within modernism of affiliation, that is those creeds, philosophies, and visions re-assembling the world in non-familial ways. (Said: 1985, xiii)

*The Grapes of Wrath* est bel et bien une réflexion sur la manière dont le lien social se défait sous les coups de boutoir des nouvelles structures du monde moderne, d'où l'importance accordée à l'organisation et au transfert du/des pouvoir(s) dans la diégèse. Certes, Ma Joad, Tom Joad et Jim Casy en sont les figures de proue, eux qui incarnent des modalités opposées mais réconciliables et réconciliées de la praxis sociale/humaine. Plus globalement, tous les protagonistes de *GW* sont en fait des 'actants' face à la question du « comment vivre ensemble » dans cette Amérique déliquescence qui a expédié ses rêves de progrès et ses mythes égalitaires. On note les interférences entre les sphères publique et privée, la nécessité des rituels sociaux, les chants, les histoires racontées lors des veillées, les effets croisés de l'action et de la réflexion. Tout dit le passage d'une attitude individualiste au vœu d'appartenir à une entité reconnaissable et reconnue, animée par un projet commun : « This is the zygote. For here 'I lost my land' is changed; a cell is split and from its splitting grows the thing you hate—"We lost *our* land." » (152)

C'est le cas aussi du 'manger-ensemble', une pratique sociale qui tourne autour des notions d'inclusion et d'exclusion. La manière dont Steinbeck traite la symbolique des repas et la nécessaire reconnaissance de l'autre comme partenaire est elle aussi « idéologème » : elle dit quelque chose du sens du partage, du découpage des classes sociales et de la place centrale de l'altérité dans l'histoire et la culture américaine. Au-delà de la belle association entre la nourriture et la vie, entre le début et la fin de toute chose (on retiendra la dernière scène du roman où le féminin-maternel opère la jonction entre travail du deuil et renaissance), Steinbeck, intéressé par les rapports entre l'humain et son environnement, dévoile l'inhumain derrière l'humain, la prédation sociale et la survie, autant que la contrainte d'échange dans laquelle se trouve prise la nourriture. Dans le récit, cette contrainte est frappée de négativité, et la formule prosaïque, populaire « gagner sa croûte » prend tout son sens puisque les migrants n'ont accès ni au travail ni à ses fruits.

### « Réalité » sociale et textualité

S'il est vrai que les textes littéraires, l'Histoire et les systèmes de valeurs travaillent bien souvent de concert, il convient alors d'examiner comment le substrat idéologique informe les *topoi* de la fiction romanesque pour construire une vision du monde et des effets de lecture singuliers.

Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, ce déploiement n'est pas circonscrit aux seuls chapitres intercalaires (notamment 9, 14, 19, 21, 25), même s'il est vrai qu'ils sont exemplaires et rendent l'argumentation extrêmement lisible. Rappelons qu'à chaque fois que l'instance énonciative vient inscrire son discours dans les codes stylistiques de la prose biblique ou

bien dans les conventions empruntées aux autres arts (cinéma, musique, prose non littéraire, etc.), il y a déploiement d'un ou de plusieurs idéologèmes. Bien sûr, à ces endroits du texte, on relève sans peine le ton prophétique, déclamatoire, hautement polémique qui sait si bien résonner dans l'imaginaire collectif. Il y est question du développement excessif de la propriété privée et de cette obsession de la production, cette logique du 'toujours plus' propre au capitalisme. Pour autant, en s'emparant d'une forme codifiée, le discours fictif ne se contente pas de raconter, de subvertir ou de déconstruire; il prend une autre envergure. Et si l'on accepte avec Terry Eagleton (189) que l'idéologie englobe les mythes d'une culture, d'une classe sociale, on peut avancer que *The Grapes of Wrath* s'inscrit en miroir des mythes fondateurs de l'Amérique : le récit s'emploie à bâtir un autre mythe, celui d'une Amérique où règneraient plus de justice sociale, d'égalité et d'humanité, et qui serait, elle, l'œuvre des opprimés. Posée comme alternative au mythe, l'idéologie semble ici jouer le rôle de moteur narratif (un parmi d'autres), et le projet de Steinbeck, porté par l'exaltation de valeurs nationales, voire universelles, semble adopter des caractéristiques proches de celles du mythe et dont elles auraient la fonction, à savoir créer du lien social.<sup>14</sup>

Sans l'ombre d'un doute, le récit fait trace d'une angoisse devant la chose sociale et politique ; prenant acte de la manière dont l'humain a déserté la sphère publique, l'auteur est en quête d'un mode du dire qui servirait la communauté des hommes. Certes, la scène d'ouverture du roman ne cherche plus à donner l'illusion d'une présence humaine ; l'autorité narrative, elle, se voile d'un phrasé, d'une accumulation lexicale, d'une scansion qui font voler en éclats les effets de réel qui sous-tendent la séquence toute entière. Cet *incipit* déserté par un sujet/un 'I' alors réduit à un œil/'an eye', installe une dialectique entre effacement et inscription, métonymie et métaphore et loge son projet d'écriture dans le signifiant évoqué plus haut qui surgit ça et là de la trame énonciative d'un bout à l'autre du récit : « figure ». En fait, ce qui demeure problématique et accorde au roman une touche de modernité, c'est le statut de l'instance énonciative qui est partout et nulle part à la fois, présence souvent indécidable cachée dans des énoncés déplacés de leur contexte ou bien dans de courts segments ambigus et ironiques. Cette instance prend parfois les traits d'un narrateur omniscient, ou bien se glisse dans la voix du conteur accaparé par le destin didactique et symbolique de la tortue (chapitre 3), ou dans celle, lyrique, prophétique du barde qui interpelle ses personnages et son lecteur dans une belle envolée qui mêle discours sur l'Histoire, stylisation poétique et fiction (chapitre 19).

---

<sup>14</sup> Dans cet essai, R. Barthes analyse le mythe sous ses divers aspects, notamment comme parole et comme système sémiologique. L'auteur prend en compte la forme, le concept, la signification, ses modes de lecture et de déchiffrement, ses rapports avec la chose politique et l'Histoire. Il conclut sur « Nécessité et limites de la mythologie », résumant en ces termes la relation entre le réel et la mythologie : « Il semblerait que nous soyons condamnés pour un certain temps à parler toujours *excessivement* du réel. C'est que sans doute l'idéologisme et son contraire sont des conduites encore magiques, terrorisées, aveuglées et fascinées par la déchirure du monde social. Et pourtant c'est cela que nous devons chercher : une réconciliation du réel et des hommes, de la description et de l'explication, de l'objet et du savoir. » (233) ; les italiques sont de l'auteur.

À la thématique du mouvement, du déplacement qui est au cœur de l'âme américaine, répond la volonté d'une écriture qui, alternativement, fixe et libère le flux du langage, le sens des mots et les rythmes de la prose romanesque, drainant, amalgamant au passage les voix multiples de l'Amérique ; voix parfois dissonantes, discordantes, emphatiques, théâtrales ou plaintives qui renforcent encore l'illusion référentielle du récit. Hétérogènes, la langue et la culture américaine le sont assurément, et *The Grapes of Wrath* refuse de choisir entre l'idiome directement hérité d'Emerson et celui construit dans et par la masse des locuteurs inscrits dans la 'réalité' des lieux, des espaces, des éléments naturels, du voyage. C'est à ce titre que l'usage de la langue nationale avec ses accents locaux et ses sociolectes est lui aussi 'clignotant idéologique' ; il est ce 'parler vrai' d'une classe sociale intégré sans guillemets dans le discours du récit ; il est ce qui signale la volonté de déconstruire les hiérarchies et d'inscrire toutes ces voix dans le grand livre de la nation américaine. La langue vernaculaire est celle d'une classe qui vit, se bat et meurt ; les dialogues entre Okies sont des dialogues vraisemblables, reconnaissables, dramatiquement humains, porteurs des valeurs morales censées servir de soubassement à tout l'édifice social. C'est ainsi que, de chapitre en chapitre, se répondent la nécessité de fixer le sens, l'ordre communautaire, les règles de la communication, et le désir de libérer le sens et de se libérer des dogmes. C'est sur ce mode que se contestent une certaine vision poétique, prophétique, polémique, éminemment esthétisante, et la veine réaliste qui tente de donner sens et voix à l'expérience d'une communauté linguistique et culturelle. Jeux d'échos, résonances, répétitions, motifs obsessionnels, usage intensif de la parataxe et de son contrepoint (servi par le connecteur AND), mélange du style direct et des voix *off* : tous ces procédés affectent le discours du récit d'une dimension orale à la fois très présente et très inconsistante. Ils font plus encore : ils assurent la cohésion du discours fictionnel et font tenir ensemble les éléments disparates qui le constituent. Devenu en quelque sorte métaphore du tissu social, le tissu textuel dit, lui, le désir d'unir, de relier, de réconcilier : il est, au sens premier du terme, une belle « rhapsodie prophétique » (Lemardeley : 2007, 428)

L'armature du roman repose en effet sur une série de motifs aux caractéristiques à la fois changeantes et stables, autant que sur l'alternance et le maillage des voix, et c'est très précisément tout ce 'tricotage' souvent servi par le feuilleté de l'ironie et le jeu sur la polysémie qui accomplit le mieux au passage la déconstruction du système. La fonction du trope ironique est d'entremêler plusieurs niveaux d'énonciation pour faire planer le doute sur la vérité du contenu sémantique en question. Ainsi dans le chapitre 7 encore, s'installe un discours à deux voix où celle de l'instance narrative vient parasiter la voix du vendeur de vieilles voitures ; elle se faufile dans les mêmes motifs et images pour montrer comment la logique mercantile a eu raison des valeurs démocratiques de l'Amérique. Le lecteur attentif aura remarqué la proximité de « Good », « God » et « Got », des termes qui se font écho dans tout le chapitre et sur lesquels se greffent la répétition appuyée de « Jesus » et de « Christ », ainsi que la polysémie de « Dodge », à la fois célébration de la puissance automobile et allusion aux mensonges du vendeur, un personnage que l'on pourrait taxer d'« artful dodger ». Il en va de même des drapeaux accrocheurs, « Flags, red and white, white and blue—all along the curb » (65), avatars de la

Bannière Etoilée aux couleurs fanées et qui ont cessé d'être symboles d'identité nationale et de dignité. L'ironie se dit à la lettre, autant dans l'allusion à la déchirure sociale métaphorisée par le tiret que dans la perte des valeurs matérialisée par la juxtaposition de « flags » et de « curb ». En effet, « curb » n'évoque pas seulement la réduction toute illusoire des prix ; équivalent américain de « kerb », ce signifiant opère discrètement mais sûrement le rapprochement entre la transaction commerciale et la souillure.<sup>15</sup>

Steinbeck montre ainsi que si la communauté humaine est bien au centre du tableau, le langage est lui aussi cet organisme vivant, malléable et duplice, terreau de l'écrivain. À la réification imposée par l'ordre capitaliste, Steinbeck préfère une forme et un style en mouvement, capables d'assimiler idiolectes et sociolectes comme pour faire barrage à la chosification liée à la société marchande. Pragmatique, l'auteur prend modèle sur le système de la Nature qui absorbe tous les autres systèmes, et conscient que la subjectivité humaine est domestiquée par la science, la technique et la logique du capital, il offre un autre regard sur son Amérique.

À mi-chemin entre désir de filiation<sup>16</sup> et conscience d'une rupture, entre tentation de l'illusion référentielle et ouverture à la modernité, Steinbeck met en œuvre dans *The Grapes of Wrath*, des postures énonciatives complexes qui stigmatisent le matérialisme du monde occidental. Il y a contraste, en effet, entre un style parfois disloqué et un corps textuel saturé de signes ; entre un récit bavard et l'aporie de la communication véritable. Telles sont les modalités de cette fiction qui pose en dernier ressort la question du partage de la langue, mais de quelle langue ou plutôt de quelle langue américaine ? À ce titre, le roman est aussi une interrogation sur le destin des énonciations humaines servie par une écriture tantôt compulsive tantôt grandiloquente, et dont les effets de lecture nouent de façon très particulière dessein esthétique et conviction idéologique.

— À moins qu'il ne soit avant tout, roman de et sur l'Américanité.

---

<sup>15</sup> « To curb one's dog » peut se traduire par « obliger son chien à faire ses besoins dans le caniveau. »

<sup>16</sup> On retiendra le motif récurrent de la ligne (« line ») qui dit autant l'espace, la route et le voyage que la lignée et le double procès de l'écriture/lecture.

### Sources

- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.  
-----, « Le mythe, aujourd'hui » in *Mythologies*. Paris : Seuil « Points/Essais », 1957, 181-233.  
-----, *Comment vivre ensemble. Cours et Séminaires au Collège de France (1976-1977)*, sous la direction de Claude Coste. Paris : Seuil Imec, 2000.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford UP, 1992 (1983).
- Carpenter, Frederic I. « The Philosophical Joads » in *John Steinbeck, The Grapes of Wrath, Text and Criticism*, Edited by Peter Lisca with Kevin Hearle, New York: The Viking Critical Library, Penguin Books, 1997, 562-571.
- DeMott, Robert. Introduction to *John Steinbeck, The Grapes of Wrath*, New York: Penguin, 1992, ix-xl.
- Eagleton, Terry. *Ideology. An Introduction*. London, New York: Verso, 1991.
- Fensch, Thomas, ed. « Steinbeck Got His First Word on TV: Asserts His First Reaction Was One of "Disbelief" », in *Conversations with John Steinbeck*. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1988.
- Griffith, R.J. and Freedman, W.A. « Machines and Animals: Pervasive motifs in *The Grapes of Wrath* », in *John Steinbeck, The Grapes of Wrath, Text and Criticism*, Edited by Peter Lisca with Kevin Hearle, New York: The Viking Critical Library, Penguin Books, 1997, 589-602.
- Hamon, Philippe. « Un discours contraint », in *Littérature et réalité. Roland Barthes et al.*, Paris : Point/Seuil, 1982, 119-181.  
-----, *Texte et idéologie. Valeurs. Hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris : PUF écriture, 1984.
- Jackson, Joseph Henry. « Suggestion for an interview with Joseph Henry Jackson », in *John Steinbeck, The Grapes of Wrath, Text and Criticism*, Edited by Peter Lisca with Kevin Hearle, New York: The Viking Critical Library, Penguin Books, 1997, 540-543.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca (NY): Cornell UP, 1981.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. London: Oxford, New York, Oxford UP, 1975 (1966).
- Lemardeley, Marie-Christine. *Marie-Christine Lemardeley-Cunci commente Les Raisins de la colère de John Steinbeck*. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », n°73, 1998.  
-----, *John Steinbeck. L'Eden perdu*. Paris : Belin, coll. « Voix américaines », 2000.  
-----, « *The Grapes of Wrath* : une rhapsodie prophétique » in *Études anglaises*, Paris : Klincksiek, 60-4 (2007), 428-438.
- Meschonnic, Henri. *Modernité, modernité*. Paris : Coll. « Folio/Essais », 1988.
- R. Reed, John. « *The Grapes of Wrath* and the Aesthetics of Indigence », in *John Steinbeck, The Grapes of Wrath, Text and Criticism*, Edited by Peter Lisca with Kevin Hearle, New York: The Viking Critical Library, Penguin Books, 1997, 603-615.

Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. London and Boston: Faber and Faber, 1983.

-----, *Beginnings. Intention and Method*. New York: Columbia UP, 1985.

Steinbeck, John. *The Harvest Gypsies. On the Road to The Grapes of Wrath*. Berkeley, CA: Heyday Books, 1988.

-----, *The Grapes of Wrath*. Text and Criticism, Edited by Peter Lisca with Kevin Hearle, New York: The Viking Critical Library, Penguin Books, 1997 (1939).

Williams, Carey. « California Pastoral » in *John Steinbeck, The Grapes of Wrath*. Text and Criticism, Edited by Peter Lisca with Kevin Hearle, New York: The Viking Critical Library, Penguin Books, 1997, 469-489.

Windschuttle, Keith. « Steinbeck's myth of the Okies » in *The New Criterion*. New York: June 2002, 24-32.