



HAL
open science

La respiration de Jimmy Herf ou les cinq sens à l'épreuve de l'inertie de la matière dans Manhattan Transfer

Christine Chollier

► **To cite this version:**

Christine Chollier. La respiration de Jimmy Herf ou les cinq sens à l'épreuve de l'inertie de la matière dans Manhattan Transfer. *Imaginaires*, 2001, What's in a detail?: lire le détail dans les littératures de langue anglaise, 7, pp.156-168. hal-02567544

HAL Id: hal-02567544

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02567544v1>

Submitted on 7 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**LA RESPIRATION DE JIMMY HERF
OU LES CINQ SENS À L'ÉPREUVE
DE L'INERTIE DE LA MATIÈRE
DANS MANHATTAN TRANSFER**

Longtemps célébré comme le premier roman moderniste de la ville, *Manhattan Transfer* est aussi reconnu comme le roman de la nature (environnementale et humaine) perdue. Dans un chapitre de son livre Michael Clark prétend que le personnage principal du roman est Jimmy Herf, le seul qui ait gardé une mémoire atavique de la nature, ce qui lui permet de ressentir l'aliénation que l'univers urbain moderne fait subir à l'homme⁽¹⁾. Ainsi, à la fin du roman Jimmy fuit la ville de New York sur un ferry à côté d'une charrette de fleurs : « [t]he wagonload of flowers serves as an objective correlative to the natural harmony that Jimmy Herf is in the process of recapturing » (Clark 103). En effet sa fuite commence par : « [o]ut in the street he took a deep breath »⁽²⁾. Mon but est de montrer en quoi la respiration de Jimmy, détail récurrent dans les nombreuses données sensorielles, est la métaphore de son rapport au monde : celle d'une « vraie dialectique du subjectif et de l'objectif », « d'une nécessité conjointe de « l'intériorisation de l'extérieur » et de « l'extériorisation de l'intérieur »⁽³⁾. Je commencerai donc par résumer la thèse de Clark, puis la préciserai en mettant l'accent sur la confrontation des personnages à l'inertie de la matière. Enfin, je montrerai, dans une perspective existentialiste, que Jimmy est effectivement le seul personnage à s'extraire de cette facticité mais surtout que c'est l'écriture de Dos Passos qui combat cette facticité en essayant de rétablir la primauté de l'agent humain.

I - La thèse de Clark

Le motif de la nature selon Clark remplit plusieurs fonctions : « [...] Dos Passos uses [Nature] in four ways : as a formal framework, as an object of characters' ideals, as a common element in counterpointing scenes, and as a basic, pervasive image pattern » (Clark 98). Cette appréciation du monde naturel est héritée de Walt Whitman (Clark 99) et la nature devient une norme à l'aune de laquelle il est possible d'évaluer le monde urbain et l'être humain : « [t]he characters' problems are a manifestation of a deformed human nature, but [...] Dos Passos took pains to note that organic nature is an abiding presence and a solid standard by which human shortcomings can be measured and judged » (Clark 99-100).

D'ailleurs, ajoute-t-il, entre les funérailles de la mère de Jimmy, qui ont lieu en mai⁽⁴⁾, et son départ, en mai, à la fin du roman, vingt-cinq ans se sont écoulés alors que les marqueurs chronologiques des saisons, plus visibles que les autres, ne reproduisent que deux cycles (Clark 100). La nature est tantôt utilisée comme le symbole d'un rêve d'un autre ordre, tantôt comme l'antithèse de la stérilité du monde américain moderne, ou encore l'indice d'une nature humaine oubliée ou malmenée, ou bien dans des images qui montrent des fleurs - des roses, *eros* comme *agape* - devenues motif dans un tapis, défraîchies, fanées, ou affublées de couleurs artificielles et inorganiques (« rusty red », « yellow »).

Cette lecture permet à Clark de faire de Jimmy un saint : l'homme coiffé d'un chapeau de paille et devenu victime de l'intolérance des autres devenant un saint pour Jimmy (« The golden legend of the man who would wear a straw hat out of season » 358), celui-ci devient à son tour le saint de l'histoire. Et Clark de s'appuyer sur des déclarations de Dos Passos : « I have always paid a good deal of attention to painting. The period of art I was very much interested in at the time was the thirteenth and fourteenth centuries. Its tableaux with large figures of saints surrounded by a lot of little people just fascinated me. I tried to capture the same effect in words » (cité dans Clark 111). Clark justifie sa thèse en repérant dans le texte de Dos Passos les attributs traditionnels du saint et de sa situation : (1) l'absence de souci ; (2) la perception de nouvelles vérités ; (3) le changement auquel est soumis le monde objectif ; (4) l'acquisition d'automatismes ; (5) l'extase du bonheur⁽⁵⁾.

A la fin du roman, Jimmy a effectivement trente ans, et, comme le Christ, il commence une nouvelle vie, probablement plus empreinte de spiritualité : le gâteau de Pâques et la « resurrection banner » suggèrent une rédemption dans le sens séculaire du terme.

II - L'inertie de la matière

Sans récuser totalement la thèse de Clark, je souhaite la compléter en partant de l'arrivée de Jimmy Herf et de sa mère sur le bateau qui les ramène d'Europe. Plusieurs remarques s'imposent en effet. Cette arrivée, contrairement à celle des immigrants, ne sert pas d'ouverture au roman. Or un événement aussi joyeux, le jour de la fête de l'Indépendance, aurait procuré un glorieux début à ce qui aurait pu être une célébration de la Modernité. Dès l'incipit apparaît cette tension caractéristique du roman entre la valorisation esthétique de la Ville Moderne⁽⁷⁾ et sa dévalorisation morale. Ce qui sert d'ouverture au roman, c'est la naissance à l'hôpital, dans des odeurs d'alcool et d'iode, d'un bébé anonyme, jeté dans un panier, et ce dans l'indifférence de l'infirmière. Dans cette nurserie, les

bébés se tordent comme des vers de terre pour exister (le verbe « *wri-thing* » est renforcé par « *squirmed [...] like a knot of earthworms* » 15). La contamination animale n'est qu'un aspect de la corruption de la matière que nous allons observer ailleurs, et pour commencer dans l'en-tête programmatique de ce chapitre inaugural où des immigrants sont débarqués comme des marchandises : « *[t]hree gulls wheel above the broken boxes, orangerinds, spoiled cabbage heads [...] men and women press through the manuresmelling wooden tunnel of the ferry-house, crushed and jostling like apples fed down a chute into a press* » (15). L'incipit met en lumière l'inertie de la matière, récurrente dans le roman. Le lien entre l'arrivée des foules anonymes et celle de Jimmy, racontée plus loin, est d'ailleurs assurée par la métaphore de cette corruption et de cette inertie⁽⁶⁾, et non plus seulement par le lien métonymique du lieu commun : Ellis Island. En effet, contrarié par sa mère, Jimmy ne voit pas dans la Statue de la Liberté l'incarnation d'un principe fondateur toujours vivant mais : « *a tall green woman in a dressing gown* » (71) ; ce qui retient son attention, c'est : « *[a] streak of water crusted with splinters, groceryboxes, orangepeel, cabbageleaves, narrowing, narrowing between the boat and the dock* » (71). La pétrification du « mythe fondateur » et sa corrosion évoquent la réification des rapports humains, une marchandisation qui menace de les neutraliser par leur immersion dans l'inertie de la matière. Procédant par contiguïté, Dos Passos attribue la même perception à Stan Emery, amant éphémère d'Ellen, *alter ego* suicidaire de Jimmy : « *[i]n the whitening light tinfoil gulls wheeled above broken boxes, spoiled cabbageheads, orangerinds heaving slowly between the splintered plank walls, the green spumed under the round bow [...] Stan stepped across the crack, staggered up the manuresmelling wooden tunnel of the ferryhouse [...] Don't like the smell in this place [...]* » (229-230). Mais, funambule trop désespéré pour flairer le piège, Stan aspire à l'inertie du gratte-ciel (« *Kerist I wish I was a skyscraper* » 230), alors que Jimmy ne perçoit que des monstres dans ces pyramides modernes (« *a juggernaut with a will of its own* »).

Accueillis par son oncle Merivale, dont le nom évoque une immigration WASP bon chic, bon genre, Jimmy et sa mère remontent Manhattan et sont invités à déjeuner. Un paragraphe entier recueille les sensations de Jimmy grâce à des notations courtes insérées dans des phrases nominatives relatant des sensations visuelles, auditives, tactiles et olfactives (que l'on trouve résumées dans la phrase suivante : « *[h]ot thud and splutter in your hands, egg-shaped balls soaring, red, yellow, green, smell of powder and singed paper* » 73). Pas moins de six sensations olfactives émaillent la scène⁽⁹⁾. La sensation gustative n'en est pas absente : « *[i]cecream at Uncle Jeff's, cold sweet peachy taste thick against the roof of the mouth* » (72). La nausée n'est pas le fruit du hasard : elle est la

première d'une longue série que nous proposons d'éclairer des lumières de l'existentialisme sartrien.

Le soir de son arrivée, bordé par sa mère, Jimmy mémorise la caresse de la soie et l'aspect de la mouche qu'elle s'est mise aux commissures des lèvres (73). Mais les impressions sont désagréables ; encerclé par les objets, il est comme contaminé par l'inertie de la matière: « [h]e lay there hemmed by tall nudging wardrobes and dressers [...] His legs ached as if they'd fall off [...] » (73). Privé des jambes qui lui servent habituellement à s'échapper, il subit la réification que lui imposent les objets. Lorsque survient le souvenir cauchemardesque d'avoir été brutalisé par des camarades de son âge, ce sont le goût et l'odeur du sang qui dominent (« a salty taste of blood », « [t]here's a smell of blood in his nose and lungs » 95), ainsi que le souvenir d'une respiration difficile (« his breath rasps »⁽¹⁰⁾ 95). Puis, la lecture d'un livre d'aventures l'identifie à un personnage nageant dans des eaux calmes et bleues, (« opening his nostrils wide to the smell of breadfruit roasting » 96) et Jimmy se retrouve sur un bateau, sensible aux parfums, des parfums de glaces : « a strawberry lemon smell », « a smell of pineapples » (96) !

Le jour des funérailles de sa mère, les mêmes douleurs et les mêmes sensations reviennent : « [l]ittle worms of May were writhing in his blood » (108). Le corps se bat contre des odeurs désagréables (« [a] smell of scorched grease and steam and hot paint came from [the steamroller] » 108) pour retrouver des sensations familières : « [f]or a last moment he felt the rustle of silk beside him, felt a hand in a trailing lacefrilled sleeve close gently over his hand. Lying in his crib [passons sur le cauchemar et la régression...] she leaned over him with curls round her forehead, in silkpuffed sleeves, with a tiny black patch at the corner of the mouth that kissed his mouth » (109). Le visage qu'il se rappelle n'est pas souriant, mais un visage froissé, envahi par la corruption de la matière : « [a] crumpled face » (88-96). Quelques pages plus loin, Jimmy est invité à déjeuner par son oncle au club. Ces hommes d'affaires dont les mâchoires sont à la mesure de leur voracité financière suscitent toujours la même réaction : « Jimmy chokes on a piece of bread [...] His stomach turns a somersault with the drop of the elevator » (114-115). S'ensuit la rupture avec la famille de l'oncle (115).

Puis surviennent les rencontres, notamment avec Ellen, qu'il épousera, et la Première Guerre Mondiale, puis la crise d'après-guerre, laquelle croise et renforce la crise personnelle de Jimmy Herf. La ville épileptique (« this crazy epileptic town » 178) infecte Jimmy de son désordre nerveux et de ses convulsions. L'épilepsie est connue pour s'accompagner d'une perte de conscience. C'est ce qui arrive à Jimmy, quand,

soumis au bombardement incessant de la presse et de la publicité, son cerveau se laisse totalement coloniser par leurs langages : « [s]pring rich in gluten », « [e]xpress service meets the demands of spring » (316). La folie induite par ces déclarations « coupées de la pensée, paroles pures »⁽¹¹⁾, suscite une euphorie trompeuse : « [e]verything made him bubble with repressed giggles » (315). Jimmy se sent empli de mots creux au point de se sentir gonfler comme un ballon : « With every deep breath Herf *breathed in* rumble and grind and *painted phrases* until he began to *swell*, felt himself stumbling and *vague*, staggering like a pillar of smoke *above the April streets* [...] *Inside he fizzled* like sodawater [...] » (316). Mais la sensation de légèreté est un leurre, car il ne reste bientôt plus qu'une pression insupportable, comme le suggère l'inflation de la phrase : « [...] looking into the windows of machinestores, buttonfactories, tenementhouses, [he] felt the grime of bedlinen and the smooth whir of lathes, wrote cusswords on typewriters between the stenographer's fingers, mixed up the pricetags in departmentstores » (316). Jimmy n'est jamais porté que par du vent - les painted phrases de la prostitution marchande - ce qui explique sa chute : « [h]e dropped sickeningly fortyfour stories, crashed » (316-317). Il se dégonfle, expulse cet air malsain, et redevient petite mouche, Gulliver au pays du gigantisme : « [h]e shrank until he was of the smallest of dust, picking his way over crags and boulders in the roaring gutter, climbing straws, skirting motoroil lakes » (317). La fièvre retombe : « [t]he fever had seeped out of him » (317) ; et il se sent « cool and tired », « spent » dans tous les sens du terme. Incarnation malheureuse du dirigeable qu'admirait le jeune homme anonyme de l'entête du Chapitre Skyscraper, un alter ego poétique, Jimmy rejoint le niveau de ce spectateur cul-de-jatte et redevient le petit garçon qui avait si mal aux jambes qu'il croyait qu'elles allaient tomber (73). Portés par les mêmes aspirations, les deux jeunes gens sont pourtant condamnés à l'inertie ambiante. Seul, ce dirigeable imaginaire réussit là où tous échouent : symbole de transcendance, métaphore des aspirations humaines, il parvient, malgré sa fragilité (« bright tinfoil cigar »), à pousser le ciel et les nuages devant lui. Lui seul a intégré un espace transcendant que Jimmy n'arrive pas encore à trouver.

Au langage de la publicité se mêle celui des faits divers relatés par la presse : l'attaque d'un convoyeur de fonds par un certain Dick Snow alimente le thème de la violence causée par l'argent. Hermes, on le sait, fait circuler les messages comme les marchandises : il est commerçant, voleur et écrivain/journaliste. L'autre intérêt de l'affaire Dick Snow réside dans son recyclage par le cerveau de Jimmy : dans son identification, celui-ci achète une arme et la retourne contre Ellen, devenue entre temps une Ellie starifiée qui ne veut plus de lui (317). Au lieu de se détruire, comme Bud, un autre double, Jimmy pense à retourner sa violence sur

autrui. Son errance, commencée le jour de la mort de sa mère, est une quête correspondant à la définition qu'il en donne : « my motion is circular, helpless, and confoundedly discouraging » (163). En attendant de briser cette circularité mortifère que le retour cyclique des saisons vient renforcer, il se heurte à un rapport de force défavorable dans l'interprétation du monde et de sa conscience.

Avant de tout rejeter, Jimmy intériorise l'oral et l'écrit du monde qui l'entoure, c'est-à-dire le monde de la publicité et de la presse. Il est devenu le « dictographe » qu'il redoutait de devenir (309). Les mots imprègnent son cerveau. Quand Ellen trouve un emploi dans la presse - objectivation de la prostitution que John Oglethorpe avait promise à Jimmy (180) et que celui-ci rejettera (315) - deux mots envahissent le cerveau vide de son mari : « [i]n the empty chamber of his brain a doublefaced word clinked like a coin: Success Failure, Success Failure » (274). A travers leur invasion insidieuse et stérile sous couvert de mots creux, les choses réifient sa conscience individuelle qui se dilue dans la conscience collective. Ce ne sont que des slogans dénués de sens qui, par conséquent, n'entrent pas en relation dialogique avec son propre discours : de sa part, aucune stylisation, parodie ou relation polémique ne semble possible pour l'instant. Tout au plus, son identification avec Dick Snow débouche-t-elle sur une interrogation dérisoire, non pas sur sa capacité à tuer Ellen, mais sur sa capacité à écrire un poème à sa mère une fois emprisonné (316-317). De même, son célèbre cauchemar (296) fait fusionner une Ellen de plus en plus rétive et une linotype monstrueuse qui refuse ses ordres : « [t]he arm of the linotype was a woman's hand in a long white glove [...] Mr Herf, says a man in overalls, you're hurting the machine [...] The linotype was a gulping mouth with nickelbright rows of teeth, gulped, crunched » (296). Mais ici, il s'agit de fantasmes et donc d'images, non de mots. Les mots, eux, ne conduisent à aucun recyclage : ils ne mènent qu'à la réification, une réification que toutes les images de corruption annoncent de manière prophétique : « I'm losing the best part of my life rotting in New York » (165).

Si les mots inoculent la facticité et l'inertie de la matière, comment y échapper, d'autant que, par ailleurs, « [i]t's hiding things makes them putrefy, » ?⁽¹²⁾.

III - Comment s'extraire de l'inertie ?

De par son désespoir, Jimmy se trouve être ici un *alter ego* de Bud Korpening qui s'était suicidé en se jetant du pont de Brooklyn à la fin de la Première Section (118-119). Revenons sur la scène du suicide dans laquelle on peut sentir une tension entre, d'une part, une inéluctable

descente vers l'enfer, et, d'autre part, une tentative pour rétablir un agent humain dans la perception de la réalité, et ce par l'écriture.

La perception, élément d'une énergie existentielle, est focalisée sur Bud, comme le suggèrent les sensations olfactives qui rappellent les origines campagnardes du personnage. La connection avec le monde naturel ne serait donc pas totalement perdue. Effectivement le dernier repas prend une signification toute symbolique : celle d'une énergie humaine qui peut encore transformer la matière (« *deliberately enjoying every mouthful, mashing the crisp bits of potato against his teeth with his tongue* » 118). De même, la perception de la Ville s'accompagne d'une transformation poétique qui vient nier la pulsion auto-destructrice : le lexique choisi, dont la subtilité (« *a spiderwork of cables* », « *a shaken banjo* », « *rosy contours* », « *smoke, purple chocolatecolor fleshpink [...]* » 119) est censée s'ancrer dans la subjectivité de Bud, établi avec fermeté et conviction la présence d'un agent humain qui peut agir sur le réel pour le transformer.

Evidemment, la tension est grande avec la contrepartie : une technique impressionniste qui atomise les touches de lumière - symbole de la fragmentation de l'univers intérieur - et une rêverie qui retourne de manière obsessionnelle au « centre des choses », ce centre où l'inertie signifie l'anéantissement. Dans son rêve de succès et de bonheur (« *riding in a carriage full of diamonds with his milliondollar bride* » 119), Bud, sur le point d'être intronisé conseiller municipal se marie ; les hommes en *derbies* ne sont plus des détectives à ses trousses mais des admirateurs ; une litanie en *-ING*⁽¹³⁾ endort sa conscience et la projette dans le néant ; il se noie dans « le monde gluant des représentations collectives » (Sartre, *Situations I* 22) : « *something black dropped and hit the water* » (119). La parataxe de la focalisation crée le changement de statut, de sujet à objet⁽¹⁴⁾.

Si l'on interprète le Modernisme comme une représentation de la subjectivité et donc une indication de l'impossibilité de rendre compte du réel et de peser sur la réalité et l'Histoire, *Manhattan Transfer* est bien davantage qu'un roman moderniste. En effet, il y a bien interaction entre la sphère privée et la sphère extérieure, entre le monde de la subjectivité et le monde des faits objectifs. « [T]he people of *Manhattan Transfer* are glimpsed as sensory presences inseparable from the flow of objective phenomena [...] man and his world must be understood as a single » « *interpenetrating* » totality » (Lowry 1630-1632). « Reality is seen as a single, organic continuum in which the private world of feeling » « overlaps » and interacts with the public world of objective fact » (Lowry 1634). Le monde extérieur apparaît effectivement comme perçu, c'est-à-dire que

les données sensorielles apparaissent comme le résultat d'une perception par une subjectivité. Cependant, et il s'agit ici d'une révision de la vision subjectiviste réductrice du Modernisme, le réel est restitué transformé, ce que l'écriture s'acharne à faire sentir au lecteur. Comme dans le cas de Bud - mais avec l'intention d'offrir à Jimmy une échappatoire différente - le narrateur s'efface pour faire de son protagoniste moins un objet narré qu'un acteur, un participant, capable de transfigurer le sens de l'histoire/Histoire.

Dans une scène située au cœur du roman, Jimmy est allongé sur son lit ; c'est l'été, il fait encore très chaud : « [t]here came on the air through the window a sourness of garbage, a smell of burnt gasoline and traffic and dusty pavements, a huddled stuffiness of pigeonhole rooms where men and women's bodies *writhed* alone *tortured* by the night and the young summer. He lay with seared eyeballs staring at the ceiling, his body glowed in a brittle *shivering agony* like redhot metal » (179). Au-delà de la description d'un fantasme, il y a inscrite ici la vision de la compartementalisation aliénante de la société : « [m]an's social arrangements become identified with the sheer accumulation of things and people: an agglomerate society of « pigeonholes » which substitutes the « huddled stuffiness » of separate rooms for the productive interaction of human beings which alone can create a genuine community » (Lowry 1634). Les corps des hommes et des femmes qui se tordent dans la nuit et la chaleur de l'été sont une vision de la réaction de la subjectivité humaine à l'inertie qui leur est imposée. Et cette vision est elle-même le produit de la transformation des premières données objectives, donc l'indice d'une énergie et d'un travail de la sensibilité. « Projecting thoughts and feelings into phenomena, the director « redeems » physical reality by reaffirming the importance and significance of sensory experience », dit Lowry à propos de la technique cinématographique à laquelle il identifie la technique narrative (Lowry 1633).

La crise de Jimmy, marquée dans un premier temps par son inflation puis sa retombée et sa rétraction (317), se solde par une ré-écriture de sa vie dans son interaction avec la vie publique, donc l'Histoire. Tout repart de l'enterrement de sa mère : « [a]nother spring, God how many springs ago, walking from the cemetery up the blue macadam road [...] Where in New York shall I bury my twenties ? » (317) ; l'enterrement de la jeunesse se marie avec la scène de déportation de citoyens indésirables racontée à la fin du premier Chapitre de la Troisième Section. Relatée non reliée à la perception d'un personnage en particulier (262-263), sauf à la conscience des anonymes, cette scène est recyclée par Jimmy qui voit sa jeunesse déportée au même titre que les indésirables : « James Herf young newspaper man of 190 West 12th Street recently lost his twen-

ties. Appearing before Judge Merivale they were remanded to Ellis Island for deportation as undesirable aliens. [...] All were convicted on counts of misfeasance, malfeasance, and nonfeasance » (317). Jimmy identifie son destin au leur. « La *praxis*, en effet, est un passage de l'objectif à l'objectif par l'intériorisation ; le projet comme dépassement subjectif de l'objectivité vers l'objectivité, tendu entre les conditions objectives du milieu et les structures objectives du champ des possibles, représente *en lui-même* l'unité mouvante de la subjectivité et de l'objectivité, ces déterminations cardinales de l'activité. Le subjectif apparaît alors comme un moment nécessaire du processus objectif. Pour devenir des conditions réelles de la *praxis*, les conditions matérielles qui gouvernent les relations humaines doivent être vécues dans la particularité des situations particulières [...] » (Sartre, *Méthode* 90-91).

Enfin, redevenu journaliste, toujours en pensée, Jimmy relate de manière subversive un procès où la cour, jugeant un *bootlegger*, se transforme en vaste beuverie (« Court is adjourned by hicky », shouted the judge when he found gin in his water bottle » 317). Le faux procès anticipe et conditionne la lecture à venir du procès de Francie et Dutch Robertson (349-350), jugés par un représentant de la loi insensible à la détresse de ces « *poor devils* » (331). Il conviendrait de s'attarder sur la métamorphose du greffier en avatar dionysiaque (« overgrown with vine-leaves »), préposé à la préparation des *cocktails*. Quant au Maire, connu pour se poser en pourfendeur impitoyable du Vice, il aurait obtenu la peau (de léopard) de son gibier, incarné par la danseuse Fifi Waters, ce qui explique sa pose avantageuse, le pied sur sa proie (317). Le délire carnavalesque se poursuit. Le dialogisme du monologue fait co-exister la voix qui relate la corruption (« [y]our correspondent ») en y participant⁽¹⁵⁾ et celle qui dénonce la collusion entre le juge vendu, le politicien hypocrite et cynique, et le journaliste vénal dans un article virtuel qui démanche Jimmy (« print itches like a rash inside me » 318)⁽¹⁶⁾. La ré-écriture polémique transforme le réel et se fait vision pour rejeter la Réaction politique. Jimmy Herf illustre donc le cheminement de l'individu social pour lequel le processus subjectif « apparaît alors comme un moment nécessaire du processus objectif » (Sartre, *Méthode* 91) : « [m]an must transform his life into a moral and intellectual « picaresque » : an adventurous exploration of new modes of thought and experience » (Lowry 1632).

Le trajet circulaire de Jimmy est brisé quand la trajectoire symbolique d'une danse s'ouvre enfin sur l'extérieur : « [h]e danced [the girl] round until he was opposite to the halldoor ; he opened the door and fox-trotted her out into the hall [...] Out in the street he took a deep breath. He felt happy [...] » (358). En s'arrachant à la stérilité circulaire, Jimmy, comme tant d'autres héros américains, part vers d'autres espaces. Les

fleurs qui voyagent sur le même ferry que lui réveillent son appareil sensoriel, signal de sa renaissance spirituelle selon Clark : « [a] rich smell of maytime earth comes from it, of wet flowerpots and greenhouses » (359). Or ces fleurs, communes (comme le géranium) ou moins communes (comme la lobélie bleue), ce sont *les fleurs du mal* : comme Jimmy, elles quittent Manhattan, et comme lui, elles ont poussé sur Manhattan. Artificielles (« forced roses ») mais nécessaires, elles sont le poison de la couleur de la chair (« carnations ») devenu antidote à la maladie, comme cette *alyssum* (du grec *alusson*, (adj.) *alussos*) qui fait allusion au pouvoir curatif de la plante censée guérir de la rage.

Un peu plus tard, la traversée initiatique des enfers est oubliée et revoilà Jimmy en haut d'une colline : « [h]e can see nothing but fog spaced with a file of blurred arclights. Then he walks on, *taking pleasure in breathing, in the beat of his blood, in the tread of his feet on the pavement, between rows of otherworldly frame houses*. Gradually the fog thins, a morning pearliness is seeping in from *somewhere* » (359-360). Les sensations habituelles sont donc complétées par de nouvelles. La substitution à la vue d'un sens à la fois plus pragmatique, plus tactile (*tread*) et plus organique (*blood*) rétablit le contact avec le monde⁽¹⁷⁾. Rien à voir ici avec l'énergie investie par les New Yorkais dans l'accumulation, la recherche de l'argent et du succès, énergie dont Jimmy se sent dépourvu : « If I thought it'd be any good to me I swear I've got the energy to sit up and make a million dollars. But I get no *organic sensation* out of that stuff any more » (343). C'est en échappant à la facticité et à l'inertie qu'il retrouve des « sensations organiques »⁽¹⁸⁾. Sa fuite hors du piège illustrerait selon Sartre un combat dialectique entre praxis - l'énergie humaine qui s'applique à transformer la matière - et la matière - qui essaie d'imposer son inertie à l'homme. La perception de « otherworldly frame houses » fait entrapercevoir un espace autre, transcendant, mais accessible (« somewhere ») : « [t]he houses are « otherworldly » because of the fog, but they are symbolically « otherworldly » because Jimmy's final decision to leave is a search for a world « other » than houses ; it is a search for an existence in which man can foster and appreciate his own human nature by establishing a harmonious relationship with the natural world » (Clark 122). La fuite, comme les monologues satiriques, n'est qu'une solution individuelle mais néanmoins un stade nécessaire : « Fuite et bond en avant, refus et réalisation tout ensemble, le projet retient et dévoile la réalité dépassée, refusée, par le mouvement même qui la dépasse : ainsi, la connaissance est un moment de la *praxis*, même la plus rudimentaire : mais cette connaissance n'a rien d'un Savoir absolu : définie par la négation de la réalité refusée au nom de la réalité à produire, elle reste captive de l'action qu'elle éclaire et disparaît avec elle. Il est donc

parfaitement exact que l'homme est le produit de son produit [...] » (Sartre, *Méthode* 86-87).

Là où Bud s'était abîmé dans un rêve constitué de mots clinquants en *-ING*, le lecteur entend un rythme soutenu, marqué par des monosyllabes et des mots accentués sur leur première syllabe : « Sunrise finds him walking along a cement road between *dumping grounds full of smoking rubbishpiles*. The sun shines redly through the mist on *rusty donkeyengines, skeleton trucks, wishbones of Fords, shapeless masses of corroding metal*. Jimmy walks fast to get out of the smell » (360). Sauvé par sa marche en avant et par l'écriture de Dos Passos, Jimmy échappe à l'enlèvement fatal.

Dans *Manhattan Transfer* le phénomène de la respiration paraît emblématique de l'échange qui se produit entre l'objectif et le subjectif. L'auteur implicite, tel un architecte, agence les juxtapositions et les rencontres, non seulement entre personnages, mais aussi entre le hors-moi et le moi des personnages. Ce faisant, il reconstruit le réel, notamment à travers Jimmy Herf. Comme le protagoniste, que l'écriture arrache à soi (c'est-à-dire à la conscience collective), le lecteur est invité à transformer les données et à re-créer la vision du monde par sa lecture, qui est transfiguration⁽¹⁹⁾.

Christine CHOLLIER
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

- (1) Clark, Michael. *Dos Passos's Early Fiction*. London and Toronto : Associated University Press, 1987. Chapitre 8 *Manhattan Transfer* : 97-122.
- (2) Dos Passos, John. [1925] *Manhattan Transfer*. London and Harmondsworth : Penguin Books (1987), p. 358. Les références ultérieures à la pagination proviendront de cette même édition. Les italiques seront de nous.
- (3) Sartre, Jean-Paul. [1960] *Questions de méthode*. Paris : Gallimard, Tel, 1986, p. 90.
- (4) Nous passons très rapidement sur l'écho récurrent au long poème mythologique de T. S. Eliot : *The Waste Land* (1922), dont l'incipit de la Première Partie (d'ailleurs intitulée « The Burial of the Dead ») a inspiré les grands romanciers modernistes : « April is the cruellest month, breeding/Lilacs out of the dead land, mixing/Memory and desire, stirring/Dull roots with soiling rain ».
- (5) « [A]n objectification of Herf's own predicament » (Clark 110).
- (6) « [...] the five main elements that describe the saint's newfound condition are mirrored in Herf's own life : (1) the loss of all worry ; (2) the perceiving of new truths ; (3) the effective change that the world often appears to undergo ; (4) automatisms ; (5) the ecstasy of happiness » (Clark 111-112).
- (7) Héritée de la peinture futuriste. Cf. Lowry, E.D. « The Lively Art of *Manhattan Transfer* ». *PMLA* (Oct 1969) Vol. 84 N°6. 1628-1638.
- (8) On retrouve le même lien entre l'extrême pauvreté et la corruption plus loin : « Through the smell of the arbutus [Ellen] caught for a second the unwashed smell of [the vendor's] body, the smell of immigrants, of Ellis Island, of crowded tenements. Under all the nickelplated, goldplated streets enameled with May, uneasily she could feel the huddling smell, spreading in dark slow crouching masses like corruption oozing from broken sewers, like a mob » (352).
- (9) « [S]mells of washbasins » (69) ; « smell of roses and uncle's cigar » (71) ; « cab smells musty » (72) ; « through brick streets soursmelling » (72) ; « smelling of asphalt » (72) ; « smell of powder » (73).
- (10) L'indifférentiation entre le passé et le présent du personnage est d'ailleurs entretenue par l'utilisation du présent simple.
- (114) Sartre, Jean-Paul. « A propos de John Dos Passos et de 1919 ». *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947, p. 21.
- (12) « It's hiding things makes them putrefy, » dit Jimmy à Tony Hunter (214).
- (13) « [...] riding to his wedding beside Maria Sackett, riding in a carriage [...] riding in satins and silks to his wedding, riding in pinkplush in a white carriage with Maria Sackett by his side through rows of men waving

cigars, bowing, doffing brown derbies, Alderman Bud riding in a carriage full of diamonds [...] » (119).

(14) De conscience focalisatrice, Bud devient un objet de perception. Ellen subit le même changement, mais elle accepte de sacrifier sa liberté (« I dont want to be had by anybody » 205) à son désir de succès mondain. Passons rapidement sur sa réification en poupée mécanique, maintes fois soulignées par les critiques (209, 273, 335, 356).

(15) « Your correspondent was leaning out of the window of the Banker's Club in the company of his uncle, Jefferson T. Merivale, wellknown clunman of this city [...] » (317).

(16) Cet article forme un contraste ironique avec deux autres exemples de journalisme : d'une part, la ré-écriture de la guerre entre bootleggers dans laquelle Jimmy se projette dans un rôle nettement plus avantageux que celui qu'il avait joué dans la réalité, et d'autre part, l'entrevue de Mr Goldstein dont la mésaventure est traitée d'un point de vue humain, c'est-à-dire « selon la pitié et les larmes » (« We are handling this matter from the human interest angle... pity and tears [...] » 328).

(17) « Here, finally, is a man exulting in his own physical being, a man who is in touch with himself » (Clark 122).

(18) Anna Cohen, elle, n'échappe pas au danger suprême qui menace la Ville et ses habitants : « she cant fight off the red tulle all round her biting into her, coiled about her head [...] They are picking something moaning out of the charred goods » (355). Brûlée, étouffée, encerclée, elle subit l'épreuve du feu, victime d'un rêve de Révolution qui tourne au romantisme le plus mortifère, au moment où Madame Soubrine soupire inlassablement : « Ah c'est le rêve ».

(19) « Using color in particular, but all concrete language, is one way in which the author engages the organism of the reader with reality. The writing of the novel becomes a visceral as well as an emotional and intellectual experience for the author, and the reading of the novel reproduces in the audience visceral, emotional, and intellectual responses » (Clark 119).