

John Dos Passos à contre-courant

Céline Mansanti
Université de Picardie Jules Verne

La vie et l'œuvre de John Dos Passos donnent l'impression d'un homme et d'un écrivain à contre-courant. Comme on le sait, c'est un auteur singulier, dont la réputation, au lieu de se bonifier avec les ans, se détériore progressivement de la fin des années 1930 jusqu'à sa mort, qui suscite, en 1970, assez peu de réactions. On connaît les principales causes de cette désaffection : son revirement politique, qui l'entraîne de l'extrême gauche à l'extrême droite de l'échiquier politique, et l'évolution conservatrice de son écriture. Bien que son œuvre n'atteigne la consécration que dans la deuxième moitié de sa vie, par la remise en 1956 d'une médaille d'or de l'Institut des arts et des lettres, le pic de sa carrière se situe bien avant, entre 1932, qui correspond à la publication de *1919*, le deuxième volet de sa trilogie *U.S.A.*, et 1936, date à laquelle il fait la couverture de *Time* magazine¹. Après les années 1940, plus personne ne parle de Dos Passos. En ce sens, il suit une trajectoire inverse de celle de Faulkner, dont la réputation, au contraire, s'établit avec le temps². Mais le statut d'outsider de Dos Passos se manifeste bien avant la fracture politique que fait éclater, en 1937, son positionnement anti-staliniste lors de la Guerre d'Espagne – positionnement qui lui coûtera son amitié avec Hemingway. Intéressons-nous donc à la première partie de la vie et de l'œuvre de Dos Passos, jusqu'au milieu des années 1930 et voyons comment, dès ses jeunes années, il nage à contre-courant des différents milieux au sein desquels il évolue.

Très jeune, avant même d'être étudiant à Harvard, John Dos Passos fait un voyage de 6 mois en Europe avec un tuteur, étape obligée dans l'éducation des Américains fortunés de l'époque, l'Europe continentale étant synonyme de culture. Il inaugure ainsi la longue série de séjours en Europe qui rythment la première partie de sa vie. Après avoir terminé ses études à Harvard, il retourne sur le vieux continent (il a décidé de faire des études d'architecture en Espagne), et commence à faire partie de la fameuse « Génération perdue » mentionnée par Hemingway en exergue du *Soleil se lève aussi*. Dos Passos appartient à la Génération Perdue à plusieurs titres. Tout d'abord, il est marqué par les avant-gardes littéraires et artistiques qui

¹ Alice Béja, « Artfulness and Artlessness, The Literary and Political Uses of Impersonality in John Dos Passos's *U.S.A. Trilogy* », *Revue française d'études américaines*, n°127, 2011, 34.

² Voir Michael Denning, *The Cultural Front : the Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, New York, 1997, 167.

se développent en Europe. Il s'intéresse particulièrement au cubisme et au futurisme, et aux écritures modernistes, et notamment à celle de Joyce. En accord avec l'esprit du temps, il développe sa critique de l'industrialisation à outrance, critique qu'il avait déjà formulée lors de ses années d'études à Harvard et qu'il politise progressivement pour l'intégrer à un discours anticapitaliste autour de 1917. Dos Passos appartient aussi à la Génération Perdue par sa participation à la Première Guerre mondiale : il a été conducteur d'ambulances, à Paris et en Italie. Comme Hemingway avec *L'Adieu aux armes*, ou e. e. cummings avec *L'Enorme Chambrée*, Dos Passos tire de cette expérience deux romans, *L'Initiation d'un homme* en 1920 et *Trois Soldats* l'année suivante.

Pourtant, Dos Passos occupe une place d'outsider au sein de cette Génération Perdue. Tout d'abord, il ne fréquente pas vraiment les circuits habituels. Il reste en marge de la communauté parisienne (en France, il gravite plutôt autour de la famille du peintre américain Gerald Murphy installée dans le sud, à Cap d'Antibes). Il ne publie pratiquement pas dans les revues américaines d'exil, où les modernistes anglo-américains ont l'habitude de diffuser leur production littéraire en avant-première, avant la parution en ouvrage (à l'image de *La Terre gaste* d'Eliot, ou de *Finnegans Wake* de Joyce). Dos Passos se distingue aussi de la Génération Perdue par sa façon de voyager à l'étranger. Ses voyages sont très nombreux, souvent courts, et les destinations qu'il choisit périphériques par rapport aux hauts lieux de production du modernisme ; tandis que le modernisme expatrié se développe principalement dans des villes comme Londres et surtout Paris, où les expatriés ont l'habitude de s'installer dans certains quartiers qu'ils affectionnent, Dos Passos privilégie les séjours en Espagne et voyage dans des régions du monde aussi diverses que le Maghreb, le Moyen-Orient, l'Amérique centrale ou certaines nouvelles républiques soviétiques.

Assez rapidement, dès 1926, Dos Passos se désolidarise explicitement de cette Génération Perdue. Dans son compte-rendu de lecture du *Soleil se lève aussi*, d'Hemingway, il ironise violemment :

Au lieu d'être l'épopée du soleil qui se lève aussi sur une génération perdue, ce roman me frappe comme étant l'histoire sans queue ni tête d'un groupe d'estivants qui se saoulent et font les imbéciles dans une fête populaire espagnole tout ce qu'il y a de plus pittoresque – contactez dès maintenant votre voyageur pour bénéficier de nos promotions et de l'envoi gratuit de notre brochure. Cela fait mal au cœur. Si cette génération de jeunes intellectuels ne se perd pas, qu'elle se batte donc un peu plus, pour l'amour de Dieu. Et si elle se perd, qu'on lui trouve une belle chambre à gaz tout ce qu'il y a de plus moderne, qui n'ait jamais été utilisée³.

³ John Dos Passos, « A Lost Generation », *New Masses*, décembre 1926, traduction C. Mansanti (*idem* pour l'ensemble des traductions de l'article).

Il conclut en ajoutant : « C'est un roman de Montparnasse pour les Montparnassiens ; et s'il n'était pas si bien écrit je préciserais : "par un Montparnassien". »⁴ En 1927, dans la lettre qu'il envoie à Hemingway pour s'excuser de la virulence de son compte-rendu, il va encore plus loin en se situant explicitement à rebours de la Génération Perdue : « Hem, pardonne-moi toutes ces bêtises. Mon problème, c'est que je suis expatrié – expatrié de Paris. »⁵ Dos Passos ne se décrit pas expatrié à Paris, mais *en provenance de* Paris. En mars de la même année, dans une nouvelle lettre à Hemingway, il revient à la charge : « Pourquoi ne sors-tu pas de ces marécages parisiens, Hem? »⁶

Dès 1926, Paris est donc devenue synonyme pour Dos Passos de stagnation, voire d'enlissement. Il n'est pas le seul à remettre en cause l'expatriation, même si la tendance, à l'époque, reste minoritaire. Et à l'intérieur de cette tendance minoritaire, Dos Passos fait figure de précurseur, remettant en cause l'expatriation à Paris avant ses congénères. Ainsi, ce n'est qu'en 1931 que F. Scott Fitzgerald se plaint de la sensation d'étouffement que crée selon lui, à partir de 1928, la présence massive d'Américains à Paris. En 1927, en effet, le nombre d'Américains à Paris atteint son apogée, avec 40 000 expatriés. Fitzgerald écrit : « A partir de 1928 Paris était devenue étouffante. Au fur et à mesure que les bateaux vomissaient de nouvelles cargaisons d'Américains, la qualité diminuait, si bien qu'à la fin il y avait quelque chose de sinistre dans ces déversements spasmodiques. »⁷ Certains expatriés de la première heure commencent à se lasser de ce qui ne leur apparaît plus que comme un phénomène de mode. On retrouve le même sentiment dans une nouvelle hilarante que Nathanael West signe au début des années 1930. Intitulée « L'Imposteur », ses premiers paragraphes révèlent bien sa charge satyrique contre les expatriés :

“Pour être artiste, il faut vivre comme un artiste.” On sait que ce sont des bêtises, mais à Paris, à cette époque, on ne le savait pas. “Les artistes sont fous”. Voilà une autre expression du même *credo* (...) Etre vraiment fou, c'est un métier. Il vous faut pour cela une bonne maîtrise physique et mentale de vous-même et un bon programme de lectures. Tout cela n'était pas nécessaire dans notre cas. Car ce n'était pas des docteurs, mais les touristes et nos amis restés au pays, qui faisaient partie du jury.

Avec le temps, être fou devint plus difficile. Le jury changea progressivement. D'autres artistes commencèrent à en faire partie. Bien sûr ce n'était pas aussi difficile que de devoir convaincre des docteurs, mais ce n'était quand même pas très simple. Avoir les cheveux longs

⁴ *Idem.*

⁵ “The trouble with me is that I'm an expatriate – from Paris.” Virginia Spencer Carr, *Dos Passos: A Life*, Evanston, Northwestern University Press, 2004 [1984], 223.

⁶ Lettre du 27 mars 1927, John Dos Passos, *The Fourteenth Chronicle: Letters and Diaries of John Dos Passos*, ed. Townsend Ludington, Boston, Gambit, 1973, 368.

⁷ F. S. Fitzgerald, « Echoes of the Jazz Age », *Scribner's Magazine*, n°90, novembre 1931, 459-65, reproduit in *The Crack-Up*, édition établie par Edmund Wilson, New York, New Directions Paperbook, 1956 [1945], 20.

et prendre un air azimuté n'était plus la réponse à tout. Même être sale, porter des sandales et croire aux forces de la nuit ne suffisaient plus. Il fallait être original.

Le temps que j'arrive à Montparnasse, cette deuxième étape était déjà bien avancée. Tous les rôles les plus évidents avaient été abandonnés, et les moins évidents étaient incarnés par des experts. (...) Après m'être caché dans mon hôtel pendant à peu près une semaine, sans oser me montrer au Dôme de peur de faire mauvaise impression, je finis par avoir une excellente idée. Pour venir à Paris, j'avais quitté mon boulot de coursier à Wall Street, et j'avais gardé le costume que j'utilisais pour ce travail. Au lieu d'acheter une tenue étrange et d'essayer de développer un personnage entièrement nouveau, je décidai d'aller dans l'autre direction (...)

Ce fut un gros succès dès le départ. A chaque fois que j'arrivai au Dôme, beaucoup renversaient leur bière. Mais il y avait mieux : on m'invitait à toutes les soirées⁸.

Autre exemple de cette remise en cause de l'expatriation : le manifeste « New York: 1928 », signé par un groupe d'intellectuels américains, dont plusieurs anciens expatriés, comme Malcolm Cowley, Matthew Josephson et William Slater Brown. « New York: 1928 » est un manifeste étonnant, qui dénonce aussi bien le matérialisme des Etats-Unis que la prétention et la vanité des exilés. En voici quelques exemples. Les trois premiers poèmes cités sont de William Slater Brown :

Lamentation d'un poète américain

Pourquoi ne suis-je pas né avec le nez droit,
À une autre époque et dans un autre endroit ?
J'aurais vraiment préféré être le bâtard
De Dante et de Béatrice
Plutôt que le fils illégitime de
Whittier et Barbara Frietchie.

Préjugé gratuit

Je préférerais vivre dans l'Oregon et emballer du saumon
Plutôt que de vivre à Nice et d'écrire comme Robert McAlmon.

Et de deux !

La vulgarité de ces États-Unis,
Est vraiment quelque chose que chaque exilé vomit.
A Paris, toutefois, ils font tourner les tables
Et se comportent aussi vulgairement qu'ils en sont capables.

Le poème suivant, signé par Malcolm Cowley, stigmatise en outre le soit-disant manque de virilité des exilés – une grande thématique de l'époque :

⁸ Nathanael West, « The Impostor », in *Novels and Other Writings*, édition établie par Sacvan Bercovitch, New York, The Library of America, 1997, 411-2.

Le jeune M. Androgyne, poète talentueux
écrit des vers sur la beauté de son âme
– mon corps est aussi merveilleux que mes vers
beau camionneur si tu aimes ce que j'écris
prends-moi, beau camionneur.

La menace de la virilité est une angoisse récurrente à l'époque, et le dernier document de ce manifeste en témoigne. C'est une « Lettre ouverte à M. Ezra Pound et aux autres exilés », dans laquelle Matthew Josephson dénonce, à l'instar de Malcolm Cowley, la passivité de ses compatriotes exilés en Europe : « L'art, cette aventurière, cette catin, aussi, languit de se faire enlacer par l'homme fort, qui lui offrira de solides amarres, et même qui la frappera à l'occasion. » Il poursuit : « Le petit jeu consistant à “faire jouer les mots les uns avec les autres” devient un sport bourgeois, distingué... (...) le principe passif de la fuite et de l'exil est toujours sous-jacent (...) alors que la plupart d'entre nous qui comptons persister sommes à la recherche d'un *principe actif* pour l'artiste. »⁹

Cette remise en cause de l'expatriation américaine en Europe, par Dos Passos et par d'autres, s'accompagne d'un nouvel engagement politique sur le sol américain. Or Dos Passos, là encore, fait partie des précurseurs.

Si la société américaine est rongée par le matérialisme, et si, par ailleurs, l'Europe ne représente plus une solution pour les Américains, comme le suggère le manifeste « New York: 1928 », alors il faut revenir aux États-Unis et réformer la société. C'est ce que font ses signataires. Matthew Josephson s'affirme progressivement comme écrivain engagé et adopte une perspective marxiste dans deux best-sellers, *Les Barons voleurs* en 1934 et *Les Politiciens* en 1938. Malcolm Cowley s'engage lui aussi aux côtés des communistes et retrace, en 1934, dans son ouvrage *Le Retour de l'exilé*, l'histoire de la Génération Perdue, en ne laissant aucun doute sur ce qu'il espère être l'avenir des exilés : « J'espère et j'ai confiance dans le fait qu'un grand nombre d'artistes se rangera aux côtés des travailleurs, et je pense que ce faisant, ils deviendront de meilleurs artistes. »¹⁰ William Slater Brown, quant à lui, rejoint la rédaction de *New Masses* dans les années 1934-1935. *New Masses* est peut-être la revue qui représente le mieux l'avant-garde politique qui commence à renaître de ses cendres dans la deuxième moitié des années 1920, après la « Peur rouge » [Red Scare] qui l'avait détruite à partir de la fin des années 1910. On se souvient que dans les années 1910 émerge une avant-garde

⁹ « New York: 1928 », *transition*, n°13, juin 1928, 87, 96 et 100.

¹⁰ Malcolm Cowley, *Exile's Return, A Narrative of Ideas*, New York, W. W. Norton & Company, 1934, 300.

politique aux Etats-Unis, dans le sillage de la Révolution russe. Portée par une revue comme *Masses* (active entre 1911 et 1917), cette avant-garde prospère puis décline, et se trouve remplacée par une autre avant-garde engagée, qui va s'épanouir au moment de la crise de 1929.

Dos Passos a alors 30 ans et son quatrième roman, *Manhattan Transfer*, vient d'être acclamé par la critique. Dans ce paysage, il fait figure de précurseur, puisqu'il participe aux tout débuts de cette nouvelle avant-garde politique, en rejoignant le comité exécutif de *New Masses* dès son premier numéro, mais aussi en participant à la direction du Théâtre des Nouveaux dramaturges, très engagé à gauche, tout cela à partir du printemps 1926. Tandis que son ami Hemingway est à Paris en train de publier *Le Soleil se lève aussi*, qui a pour cœur l'expatriation américaine en Europe, Dos Passos lui est jusqu'au cou dans des préoccupations politiques américaines. En avril 1926, il participe à une grève d'ouvriers du textile à Passaic, dans l'état de New York. Mais bien sûr, ce qui l'occupe le plus à ce moment-là, c'est l'affaire Sacco et Vanzetti, à laquelle il s'intéresse dès 1925. On mesure donc le décalage qu'il peut y avoir à partir de cette date entre Dos Passos et Hemingway, entre les Américains encore exilés à Paris, et ceux qui s'engagent à gauche aux Etats-Unis. En juin 1926, Dos Passos rend visite à Sacco et Vanzetti en prison, et au cours de l'année suivante, soit l'année qui précède leur exécution, Dos Passos participe activement à leur défense : il écrit des lettres ouvertes, couvre pour le *Daily Worker* les manifestations qui les concernent, publie le pamphlet *Devant la chaise électrique*, rédige les récits de ses voyages au Mexique et en Union soviétique. Tout cela lui donne l'énergie nécessaire pour commencer *U.S.A.*. Rédigé entre 1927 et 1936, ce texte naît d'une volonté explicite de Dos Passos : que les Américains n'oublient pas Sacco et Vanzetti. Ce faisant, toutes ces activités font sans doute de lui le plus influent des écrivains modernistes engagés à gauche. Il devient modèle à suivre pour de nombreux écrivains, comme John Lawson, Josephine Herbst, Malcolm Cowley, Kenneth Burke, Matthew Josephson, ou Edmund Wilson. *U.S.A.* devient, quant à elle, une œuvre fondatrice pour toute une génération, son grand roman, au point de rester étroitement associée, au même titre que *Les Raisins de la colère*, au New Deal américain.

Jusqu'à cette époque, Dos Passos est donc un précurseur, qui se définit comme étant à contre-courant (« Je suis expatrié de Paris ») : il a un coup d'avance, il appartient déjà à l'avant-garde suivante, et il en est une figure clé. Cette situation pose d'ailleurs problème à ses critiques, qui ne savent pas quoi faire de lui, comment le catégoriser. Ainsi, pour Malcolm Cowley, qui lui consacre en 1932 un essai intitulé « John Dos Passos, le poète et le monde » :

John Dos Passos est en réalité deux romanciers. L'un est post-romantique, individualiste, c'est un esthète qui évolue dans le monde comme dans une tour d'ivoire portative. L'autre est collectiviste, c'est un historien engagé dans la lutte des classes. Ces deux auteurs ont collaboré dans tous ses ouvrages, mais le premier a eu la part belle dans *Trois Soldats* et dans *Manhattan Transfer*. Le second, à sa manière plus convaincante, a écrit la plus grande partie du *42e Parallèle*, et pratiquement tout *1919*¹¹.

Cette dichotomie, cette schizophrénie même, est la seule manière que trouve Cowley pour expliquer ce qui autrement serait inexplicable, et ce qui d'ailleurs ne va pas trouver d'autre explication pendant très longtemps : le fait que l'on est avec Dos Passos en présence d'un esthète, d'un formaliste, d'un expérimentateur sur le plan de l'écriture, d'un moderniste, qui *pourtant* est aussi capable d'engagement politique. Cette double appartenance ne pose plus de problème logique de nos jours, parce que des figures comme Dos Passos nous ont appris à revenir sur notre vision du modernisme. Mais pendant très longtemps, les critiques ont eu énormément de mal à la gérer. Pendant très longtemps, on a opposé d'un côté le roman artistique ("art novel"), et de l'autre le roman collectiviste ("collectivist novel"). Et du coup, que faire de Dos Passos ? Tout le monde est bien embêté, à l'instar de Cowley, qui quatre ans après « John Dos Passos, le poète et le monde », se sent obligé de rédiger un nouvel essai sur Dos Passos. Intitulé « Pour une réévaluation de Dos Passos » ["Afterthoughts on Dos Passos"], il commence ainsi :

Il y a quatre ans, en faisant le compte-rendu critique de *1919*, le deuxième volume de la Trilogie de Dos Passos, j'ai essayé de définir deux types de fiction particulièrement représentées depuis la Guerre. Un roman artistique, disais-je, est un roman qui traite de l'opposition entre un individu particulièrement créatif et la communauté qui l'entoure – en d'autres termes, je parlais de l'opposition entre le poète et le monde (...) Mais après avoir fait la critique de *La Grosse Galette* et relu la Trilogie en entier, il me semble que ce jugement doit être partiellement révisé. Je ne pense plus que le roman artistique est "mauvais" en soi (même si la philosophie qui le sous-tend n'est pas adaptée à notre époque). De la même façon, je ne pense plus que le roman collectif soit nécessairement "bon" en soi (bien qu'il présente des avantages pour les écrivains qui essaient de rendre compte de notre époque de crise¹²).

On en arrive au dernier chapitre de cette première partie de la vie et de la carrière de Dos Passos, et c'est bien sûr un chapitre un peu plus sombre, puisque si l'on voit Dos Passos continuer à tracer son propre chemin, c'est un chemin qui le conduit non plus à l'exemplarité, mais à l'isolement et à l'oubli.

¹¹ Malcolm Cowley, « John Dos Passos, the Poet and the World » (1932), reproduit dans John Dos Passos, *Dos Passos: The Critics, and the Writer's Intention*, ed. Allen Belkind, Ann Harbor, UMI, 1992, 22.

¹² Malcolm Cowley, « Afterthoughts on John Dos Passos », reproduit dans Malcolm Cowley, *Think Back on Us, A Contemporary Chronicle of the 1930s*, ed. Henry Dan Piper, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1967, 298.

Dès le départ, les relations de Dos Passos à la Gauche communiste sont compliquées. Il ne se remet jamais de la destruction des formations de gauche par la Red Scare, la Peur Rouge et a le sentiment que la gauche communiste ne peut pas vraiment les remplacer¹³. Il ne devient jamais membre du Parti communiste, parce qu'il se méfie de ce qu'il juge être des orthodoxies. "I'm not a natural party man" (« Je ne suis pas naturellement homme de parti ») avait-il l'habitude de déclarer. Dos Passos craignait en particulier que l'inflexibilité des communistes ne les rende sourds aux valeurs de liberté et de démocratie qui fondent la vie politique américaine. Pourtant, malgré ces réserves, il soutient les communistes dans les années 1920 et jusqu'au début des années 1930, jugeant les autres formations de gauche moins efficaces. En 1932, il soutient officiellement les deux candidats communistes à l'élection présidentielle, en signant le manifeste « La Culture et la crise », principalement rédigé par Lewis Corey, un des membres fondateurs du PC américain en 1919. Aux côtés d'écrivains et d'intellectuels tels que Sherwood Anderson, Waldo Frank, Langston Hughes, Edmund Wilson, Malcolm Cowley, Sidney Hook ou encore Matthew Josephson, Dos Passos accrédi-te les deux idées principales développées dans le manifeste : d'une part, la révolution communiste est la seule alternative au fascisme ; d'autre part, la crise culturelle que traverse le pays est largement corrélée au désastre économique et spirituel que le capitalisme a entraîné.

Mais en 1934, c'est la rupture entre Dos Passos et le Parti communiste. Deux événements la précipitent. Tout d'abord, en février 1934, un groupe d'activistes communistes brise un rassemblement antifasciste organisé par le parti socialiste et un groupe de syndicats d'extrême gauche. Pour Dos Passos, c'est là la preuve de l'obscurantisme du Comintern, qui depuis 1929 encourage les partis communistes à travers le monde à rivaliser – et non plus à faire alliance – avec les autres partis et organisations de gauche. Aux côtés d'une vingtaine d'autres intellectuels, Dos Passos condamne cette action dans les pages de *New Masses*, ce qui a pour effet de créer des tensions avec les rédacteurs de la revue qui, dans un éditorial, s'insurgent contre l'initiative de Dos Passos et de ses amis. Le deuxième événement qui précipite la rupture de Dos Passis avec le parti communiste, c'est, en décembre 1934, la vague de répression qui suit l'assassinat – commandité ou non par Staline – d'un membre du Politburo, Sergei Kirov. Comparant les procédés de Staline avec ceux de Napoléon, Dos Passos répudie non seulement le régime soviétique, mais, avec lui, l'ensemble du mouvement

¹³ A ce sujet, voir Seth Moglen, *Mourning Modernity: Literary Modernism and the Injuries of American Capitalism*, Stanford, Stanford University Press, 2007. Ce qui suit reprend des éléments de son analyse de Dos Passos.

communiste international. « A quoi bon perdre ses chaînes, écrit-il à Edmund Wilson en janvier 1935, si c'est pour se retrouver face à un peloton d'exécution ? »¹⁴

A partir de ce moment, Dos Passos a de plus en plus tendance à renvoyer dos à dos le stalinisme et le capitalisme. Il abandonne le cosmopolitisme qui avait jusque-là marqué sa vie, et tient des propos teintés de racisme, de nationalisme, d'antisémitisme et de nativisme. Les lettres qu'il écrit à cette époque révèlent cependant qu'il n'est pas satisfait de sa réaction à l'effondrement, à ses propres yeux, de l'idéal communiste. Dans une lettre à Lawson, en octobre 1934, il ironise dans une parenthèse sur son antisémitisme : « (moi et Adolph on est tous les deux antisémites) »¹⁵. En décembre 1934, dans une lettre à Wilson, il écrit que « ce serait drôle » qu'il « finisse par représenter le chauvinisme anglo-saxon » comme son père. Dans d'autres lettres, il exprime la crainte que la « mentalité américaine » à laquelle il en appelle ne prenne de « sales formes nationalistes » si on la laisse aux mains des fascistes nationaux¹⁶. Le malaise qui s'exprime dans ces propos n'est pas sans rappeler, de manière plus tragique évidemment, la curieuse lettre qu'il avait envoyée à Hemingway pour accompagner sa critique négative du *Soleil se couche aussi*, lettre où il s'excusait pour les « bêtises » [“rubbish”] qu'il avait écrites sur le roman de son ami, sans pour autant les renier, évidemment. Incapable de faire son deuil des dérives du stalinisme, Dos Passos rejette en bloc les idées de gauche et, selon Seth Moglen, s'installe dans un état de mélancolie politique croissante, caractérisée par une confusion qui de toute évidence signale que ce nouveau positionnement ne lui convient pas. Une telle idée me semble intéressante parce qu'elle permet peut-être de mieux comprendre un revirement qui a fait couler beaucoup d'encre.

Au terme de ce parcours, il me semble qu'une constante qui émerge de l'attitude de Dos Passos, entre 1925 et 1935, c'est une volonté de juger par soi-même, d'éviter les sentiers battus, et pour cela, de prendre du recul, de se placer à la périphérie, d'exercer son indépendance, quitte à se retrouver dans des positions compliquées, dans des tensions, que ce soit sur le plan amical – on l'a vu dans son rapport à Hemingway – ou sur le plan politique – et là c'est très apparent à partir de 1934, dans ce malaise qu'expriment certaines lettres. John Dos Passos est un avant-gardiste au sens premier du terme : il ne suit pas le gros de la troupe, il prend position indépendamment des autres, pour le meilleur et pour le pire. Cette autonomie

¹⁴ Lettre à Edmund Wilson, janvier 1935, citée par Seth Moglen, *op. cit.*, 116.

¹⁵ Lettre à John Howard Lawson, octobre 1934, *ibid.*, 120.

¹⁶ Lettre à Edmund Wilson, 23 décembre 1934, *idem.*.

fait de lui un être ambivalent, au parcours singulier, sur le plan biographique comme sur le plan littéraire.

On a vu que Cowley a tellement de mal à cerner son projet littéraire qu'il voit en Dos Passos une sorte de monstre à deux têtes, une tête qui expérimente sur la langue et une tête qui s'engage dans des combats politiques. Cette situation se prolonge dans la critique jusque très tard, jusqu'au moins dans les années 1970, période à laquelle l'écriture de Dos Passos est encore analysée comme relevant du réalisme social. C'est notamment le cas dans une étude de William Stott datant de 1973, *Documentary Expression and Thirties America*. Finalement, il faut attendre la fin des années 1990 et l'ouvrage du critique Michael Denning sur ce qu'il appelle le « Front culturel », c'est-à-dire les productions culturelles de l'avant-garde américaine engagée dans les années 1920 et 1930, pour qu'on comprenne pleinement qu'une écriture d'inspiration documentaire n'est pas un document, mais une écriture, et qu'il y a donc des interventions de l'auteur, un point de vue, un montage – en d'autres termes, qu'expérimentation formelle et engagement politique ne sont pas exclusifs l'un de l'autre. C'est sans doute le génie de Dos Passos d'avoir su aussi bien combiner l'un et l'autre, au risque d'être rejeté par les uns et par les autres.