

MAURICE-EDGARD COINDREAU

APERÇUS
de
LITTÉRATURE
AMÉRICAINÉ

nrf

GALLIMARD



*Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays y compris la Russie.
Copyright by Librairie Gallimard, 1946.*

Au
capitaine
NORMAN CAWSE-MORGON
de l'aviation américaine
son ami,
M. C.

NOTE

Les malheurs de la France ont retardé de plusieurs années la publication de cet ouvrage. Des fragments en ont déjà paru en français sous forme de préfaces (*Lumière d'août, le Bruit et la Fureur, Des Souris et des Hommes, Nous les vivants*), en français et en espagnol sous forme d'articles dans : *La Nouvelle Revue française, Aguedal* (Rabat), *Gants du Ciel* (Ottawa), *Sur* (Buenos-Ayres). D'importants extraits de la deuxième partie ont été publiés à New-York, aux Éditions de la Maison Française, sous le titre *Quadrille Américain* (Œuvres nouvelles, tomes I et V).

PREMIÈRE PARTIE

VUE D'ENSEMBLE SUR LE ROMAN AMÉRICAIN CONTEMPORAIN,

Le temps n'est pas encore bien loin où, sans être anglophile, on pouvait aisément prouver que la littérature américaine n'était qu'un prolongement de la littérature anglaise, une sorte de sœur siamoise quelque peu embarrassante et fort mal venue. Mais le petit monstre timide et rachitique était doué d'une force vitale que peu de critiques soupçonnaient à l'époque, si bien qu'un jour il se trouva assez développé pour se séparer du corps qui lui avait donné naissance et réclamer — un peu bruyamment — sa place au soleil. La bête n'avait pas eu besoin du baiser de la belle pour devenir, en moins de trente ans, un de ces êtres que les romanciers du Grand Siècle qualifiaient uniformément de « beaux et bien faits ».

Ce n'est pas en prince charmant que la littérature américaine se présente à nos yeux. Sa verdeur, sa rudesse, ses violences toutes masculines font plutôt songer au boxeur. On pourrait dire d'elle ce que Jean Cocteau écrivait de la musique de Stravinsky : « *Elle nous cogne en mesure sur la tête et dans le cœur.* » Mais la force impose et, à l'heure où la littérature anglaise se dessèche dans un intellectualisme qui a ses charmes, mais ses dangers, la littérature américaine, au contraire, déborde de vie et de saveur, brise les quelques chaînes qui l'entravaient encore, et offre à l'esprit du critique des aspects chaque jour plus curieux.

Il faut remonter jusqu'en 1900 pour voir les premiers symptômes d'émancipation réelle. *Sister Carrie* de Théodore Dreiser

venait de paraître au grand scandale de la presse conservatrice¹. Le réalisme amorcé par Frank Norris et Stephen Crane avait acquis droit de cité. Il y eut alors deux courants très nets: les écrivains qui restèrent fidèles à la vieille formule, ceux que Ludwig Lewisohn classe sous la rubrique d'écrivains « polis »² et ceux qui emboîtèrent le pas à Dreiser et à ses amis.

Le groupe des écrivains polis ne compte plus guère que des auteurs finissants et quelques jeunes de nature timide. Bien que n'étant pas sans mérites, ces romanciers pourraient disparaître sans laisser un grand vide. Édith Wharton, disciple de Henry James, qui écrivit au moins un chef-d'œuvre *Ethan Frome* (1911), nous apparaît comme la reine mère de cette cour un peu archaïque où figurent plusieurs femmes : Ellen Glasgow, écrivain méridional qui possède à son actif une vingtaine de romans, Anne Parrish, un peu moins prolifique, Fanny Hurst, et surtout Willa Cather dont le style d'une grande pureté rachète les défauts de composition et l'indigence psychologique. Le cas de Willa Cather est du reste fort intéressant. Après des débuts très honorables (mais qui ne la mettaient guère au-dessus d'un bon Octave Feuillet), elle sembla s'effrayer de l'écrasante supériorité du groupe réaliste et, lentement, elle évolua vers un monde fortement idéalisé, l'Amérique des premiers missionnaires (*Death comes to the archbishop*, 1927), le Canada du règne de Louis XIV (*Shadows on the rock*, 1931), monde rempli de créatures qu'elle façonne sans nul souci de la vérité historique ou psychologique.

Ainsi, dans le Québec du xvii^e siècle, elle nous présente une petite fille qui s'étonne que ses compagnes de lit ne se lavent pas les pieds avant d'aller se coucher, alors qu'à la cour de France le roi lui-même se lavait à peine les mains. Si Miss Cather a lu Saint-Simon, du moins feint-elle de l'ignorer, préférant se consacrer à un genre Bibliothèque Rose, contes de fées pour grandes personnes où elle se réfugie pour n'avoir pas à regarder et à peindre un monde réel dont la vue est un peu trop rude pour ses yeux innocents.

C'est un peu le même phénomène qu'on peut constater chez James Branch Cabell et Thornton Wilder. Cabell s'évade, non plus vers le catholicisme militant, mais vers des royaumes de romans de chevalerie qu'il échafaude non sans un certain

1. Un des meilleurs ouvrages à consulter sur cette période est *Forgotten frontiers*, par Dorothy Dudley (1932).

2. *Expression in America*.

pédantisme, et avec moins d'humour qu'il ne le croit, depuis *Shadows* (1904) jusqu'à *Smirt* (1934). Vingt-cinq volumes environ dont *Jurgen* (1919) est le plus célèbre. L'évasion de Thornton Wilder fut si complète qu'il semble s'être perdu à jamais. Habile dans *Cabala* (1926), il connut un succès assez inattendu avec *The Bridge of San Luis Rey* (1927) ingénieuse marquerie d'éléments pris un peu partout depuis les lettres de Mme de Sévigné jusqu'à Marcel Proust en passant par le *Carrosse du Saint-Sacrement*. *The Woman of Andros* (1930), marquait déjà l'amincissement d'une matière littéraire qui n'avait jamais été bien copieuse. Quelques petits dialogues groupés sous de jolis titres (*The Angel that troubled the waters*, 1928; *The Long Christmas dinner*, 1931), un roman gentiment satirique, *Heaven is my destination* (1935) et deux pièces dont les affectations cachent mal la banalité (*Our Town*, 1938, et *The Skin of our teeth*, 1942) sont les plus récents frémissements d'ailes de ce papillon qui butine adroitement mais auquel manquera toujours la vigoureuse sève de terroir, un peu grossière peut-être, mais fortifiante et productive.

C'est en général parmi ces romanciers propres à satisfaire le grand public et à orner les rayons des bibliothèques de clubs de femmes qu'est choisi, chaque année, le lauréat du prix Pulitzer, honneur correspondant au prix Goncourt, en France. De 1918 (date de la création du prix) jusqu'en 1944 on peut, en effet, relever les noms de Ernest Poole (1918), Booth Tarkington (1919 et 1922), Edith Wharton (1921)¹, Willa Cather (1923), Margaret Wilson (1924), Edna Ferber (1925), Louis Bromfield (1926), Thornton Wilder (1928), Julia Peterkin (1929), Olivier La Farge (1930), Margaret Ayer Barnes (1931), Pearl Buck (1932), T. S. Stribling (1923), Caroline Miller (1934), Joséphine Johnson (1935), H. L. Davis (1936), Margaret Mitchell (1937), John P. Marquand (1938), Marjorie Kinnan Rawlings (1929), John Steinbeck (1940), Ellen Glasgow (1942), Upton Sinclair (1943), Martin Flavin (1944). Le fait que Sinclair Lewis, en 1927, refusa ce prix que le jury lui avait décerné pour *Arrowsmith* est grandement significatif. Cependant il serait injuste de prendre à ce sujet une attitude trop dédaigneuse. *The Late George Apley*, de John P. Marquand (1938), est un ouvrage de tout premier ordre², et *The Grapes of Wrath*

1. En 1920 et 1941, le prix ne fut pas décerné.

2. Ce roman a été adapté pour la scène par l'auteur et George S. Kaufman (1944).

de John Steinbeck (1940), ne fait pas partie de ce que Mirbeau appelait la littérature de pommade. Les romans de Pearl Buck sont loin d'être négligeables. Il y a du pittoresque et de la couleur locale dans les études que Julia Peterkin consacre aux noirs de la Caroline du Sud (*Scarlet Sister Mary*, 1928, *Bright Skin* 1932), et dans *Lamb in his bosom* de Caroline Miller (1934), longue description de la vie paysanne en Georgie. Il y a en plus de l'acuité psychologique dans *Now in november* de Joséphine Johnson (1935). Ces livres représentent un des aspects les plus agréables de la littérature d'imagination, le roman régional. C'est à ce titre que des récits comme *State fair* de Phil Stong (1932), si représentatif des mœurs du Middle West, *South Moon under* (1933), *Golden apples* (1935), *The Yearling* (1938), de Marjorie Kinnan Rawlings doivent être consultés par tous ceux qui s'intéressent à la vie des fermiers de l'Iowa et de la Floride. Le très délicat roman de Robert P. T. Coffin, *Red sky in the morning* (1935), ainsi que les œuvres de Mary Ellen Chase plairont à ceux qui aiment la mer et les horizons brumeux de la Nouvelle Angleterre, et dans *Frost and Fire* d'Elliott Merrick (1939), on trouvera des tableaux fort exacts de la vie des trappeurs au Labrador. Il y a dans la diversité des États-Unis une source de documents incomparables pour le romancier, et les études de Carl Carner sur le folk-lore de l'Alabama (*Stars fell on Alabama*, 1934) et de l'État de New-York (*Listen to the lonesome drum*, 1936), ne font qu'augmenter les regrets de voir tant de richesses ignorées ou dédaignées des jeunes auteurs américains. Au lieu de puiser dans ces trésors si pleins d'originalité ils préfèrent trop souvent se lancer dans des œuvres à prétentions sociales, dans de fades reconstitutions historiques ou dans d'interminables romans d'aventures qui se vendent par milliers parce qu'ils sont gros. Le public américain achète volontiers ses livres au poids. Pourquoi acheter un roman de trois cents pages si, pour le même prix, on peut en avoir un de mille?

La grande faiblesse de la littérature régionale telle que la pratiquent les écrivains conservateurs est ce que j'appellerais son cachet Robinson Suisse. *The Yearling* de Marjorie K. Rawlings est un exemple typique. L'auteur connaît admirablement son sujet. Elle a étudié la flore et la faune de son pays. Elle a causé avec les paysans dont elle a recueilli les croyances et les superstitions. Cela fait, par l'entremise de trois personnages, le père, la mère et un enfant, le petit Jody, elle s'est mise

en devoir de nous montrer tout ce qu'elle sait. Chaque aventure met en lumière quelque trait de couleur locale et le père ne manque jamais d'expliquer à son fils pourquoi les choses sont ainsi, pourquoi il faut agir de telle ou telle manière, comment éviter tel danger, etc. Le petit Jody bien docilement fait son profit de ces leçons qui arrivent toujours à point. Le lecteur, lui-même, s'est beaucoup instruit, mais ce n'a pas toujours été sans un léger ennui qui le fait se réjouir quand l'auteur, ayant vidé son sac de connaissances, tire un trait pour clore son roman.

La plupart des écrivains qui se mettent en ligne pour le prix Pulitzer ne parviennent pas à créer. Incapables d'assimiler le fruit de leurs observations ou de leurs lectures, ils se contentent de les régurgiter.

C'est contre ces écrivains qui continuent ce qu'on appelle « the genteel tradition » que s'insurge la jeune école réaliste. Son attitude est celle qui, en Espagne, donna naissance à la génération dite de 98. Pour Azorin, Baroja ou Valle-Inclan, les grands noms de la fin du XIX^e siècle, Alarcon, Pereda, la comtesse de Pardo Bazan n'étaient que des poids morts, de lourdes pièces de musée. De même, les jeunes réalistes d'après-guerre, aux États-Unis, font table rase de tout ce qui n'obéit pas à l'esthétique qu'avant eux défendirent Dreiser et ses amis. Harry Hartwick, dans son histoire du roman américain¹, appelle Dreiser « le Hindenburg du roman ». C'est une image assez juste. Il y a en effet, dans l'œuvre de Théodore Dreiser des éléments dynamiques qui l'assimilent assez bien à une puissante machine de guerre. On peut discuter sa langue, sa connaissance de la grammaire, son mépris des détails de pure esthétique, mais on doit reconnaître que des romans comme *Sister Carrie* (1900) *Jennie Gerhardt* (1911) *An American tragedy* (1925), ont posé des assises solides sur lesquelles toute une partie de la jeune littérature américaine édifia ses ouvrages.

Il faut bien se garder de considérer comme identiques les divers écrivains de la génération de Dreiser, notamment Sinclair Lewis et Sherwood Anderson. Il s'est passé pour ce groupe de romanciers ce qui se passera plus tard, en France, dans le monde musical, avec le groupe des Six. En vertu du principe que l'union fait la force, et parce qu'ils avaient un objectif

1. *The Foreground of American fiction* (1934).

commun, les réalistes, bien que de tempéraments fort divers et de talents inégaux, se tinrent les coudes comme se les tinrent, sous l'égide de Satie, Darius Milhaud et ses amis. La victoire remportée, chacun suivit sa voie et s'orienta vers les sujets qui s'adaptaient le mieux à sa nature. Ils n'arrivèrent jamais à élever entre eux des cloisons étanches, mais leur individualité est très suffisamment marquée pour qu'on puisse, non seulement les définir, mais attribuer à chacun un certain nombre de disciples conscients ou non. James T. Farrell est aujourd'hui le disciple le plus direct de Théodore Dreiser.

Certains critiques prétendent qu'il ne saurait y avoir de littérature américaine tant que la race américaine ne sera pas clairement définie et constituée. De nos jours, disent-ils, l'Amérique n'est encore qu'une vaste agglomération de peuples, Anglais, Allemands, Irlandais, Français, Espagnols, Italiens, Scandinaves, Grecs, Russes, Juifs et Arméniens. La vaste république est encore trop jeune pour que les éléments si disparates qui la composent aient pu s'amalgamer en une race homogène, jalouse de son passé et de ses traditions, consciente de son individualité. Une telle création est l'œuvre des siècles. Elle s'élabore lentement sous l'action du climat, de mœurs qui, par leur conformité, finissent par imposer à tous des façons communes d'agir et de penser. Elle tient aussi aux joies et aux souffrances supportées en commun, aux idéaux poursuivis la main dans la main, aux haines partagées, au dévouement aveugle à une dynastie, à un chef, quel que soit le nom qu'on lui donne : empereur, roi ou dictateur.

S'il y a dans cette opinion une part d'exagération il est certain cependant que les lettres américaines ne présentent pas l'homogénéité des littératures européennes. On pourrait aisément défendre la thèse que la littérature des Etats-Unis est soit anglaise, soit juive, soit arménienne, scandinave ou irlandaise, et que le grand roman « américain » reste encore à écrire; mais cela reviendrait à nier qu'une mosaïque puisse former un tout. Il est logique qu'un pays aussi disparate ait une littérature bigarrée, et une couverture arlequin ne cesse pas pour cela d'être une couverture. Le même fil en retient les morceaux comme la même terre nourrit les individus de nationalités diverses qui sont venus peupler le Nouveau Monde. Ainsi les romans juifs de Waldo Frank, de Ludwig Lewisohn, de Michael Gold, de Myron Brinig et de Ben Hecht sont aussi

américains que les histoires d'Arméniens de William Saroyan, les histoires d'Italiens de John Fante et de Pietro di Donato, les histoires norvégiennes d'Ole Rolvaag¹ et les minutieux tableaux des milieux irlandais de James T. Farrell.

Né à Chicago, le 27 février 1904 d'une famille extrêmement pauvre, Farrell fut élevé par sa grand'mère et son oncle parmi la petite bourgeoisie irlandaise et dans la traditionnelle atmosphère du catholicisme romain. Dans les diverses écoles où il fit son éducation (Corpus Christi et, plus tard, St Cyril) il montra plus d'intérêt pour le base-ball que pour les occupations intellectuelles. Il pensa entrer dans les ordres, puis décida de faire son droit à l'université de Chicago. Mais il connaissait l'esprit d'inquiétude. Il quitte Chicago pour New-York où il complète sa connaissance des vagabonds et des misères inévitables des grandes villes. Après avoir été successivement commis dans un bureau de tabac, agent de publicité et commis voyageur, il retourne à Chicago où il commence à écrire. Un conte, *Studs*, rédigé pour le professeur James Weber Linn, décide de sa carrière. Encouragé par ses maîtres il comprend que, dans le récit de cette veillée funèbre auprès du corps d'un jeune Irlandais de vingt-six ans, il y a matière à une longue étude pour laquelle il est lui-même admirablement préparé. Il se met à l'œuvre en 1929 et, en 1932, il publie *Young Lonigan*.

Young Lonigan est l'histoire d'un petit Irlandais des bas quartiers de Chicago sur les bords de ce même lac qu'Albert Halper décrira en 1934 dans *On the shore* (histoire d'enfance également). Très franc, le récit cependant n'atteint jamais aux outrances qui permettent de douter de la sincérité de trop d'écrivains tendancieux. Avec William Lonigan (auquel on donnera un jour le surnom de Studs) Farrell nous présente la vie dans les écoles catholiques de Chicago, les batailles entre enfants catholiques et enfants juifs. Nous pénétrons dans ces milieux irlandais où se conservent fidèlement les vieilles traditions et les superstitions de la terre des ancêtres, William, son frère et ses deux sœurs cohabitent dans la promiscuité la plus inatten-

1. Auteur d'un remarquable roman sur la vie des colons norvégiens dans l'Etat de South Dakota. Publié d'abord en norvégien en 1925, ce livre parut en anglais en 1927, sous le titre : *Giants in the earth*. Il fut suivi en 1929 par *Peder Victorious*, Kathryn Forbes, dans *Mama's bank account* (1943) nous fait pénétrer dans les milieux norvégiens de San Francisco. John Van Druten a tiré de ce récit sans prétentions une excellente comédie : *I remember Mama* (1944).

due, grandissent dans un mélange imprévu d'austérité et de dépravation. Il faudra attendre deux ans pour voir, avec *The Young Manhood of Studs Lonigan*, le résultat de cette éducation. Entre temps, Farrell écrit un autre livre : *Gas-House Mc Ginty*, description d'une journée dans les bureaux de la Société de transports « Continental Express Company ». D'interminables conversations au téléphone, des dialogues hachés dans des intentions impressionnistes ralentissent un récit très influencé par Joyce, mais dont l'intérêt documentaire est grand et la langue savoureuse.

Farrell eut raison de revenir à Studs Lonigan. L'enfant est devenu jeune homme. Il est resté religieux, fréquente l'église, va à confesse et communie, mais il connaît les tortures de la chair et fait de son mieux pour les abréger. Avec ses camarades, un groupe d'Irlandais qui, sous la plume de J. T. Farrell, prennent une étonnante réalité, il visite les maisons de débauche, s'enivre, se bat et, devenu le Don Juan du quartier, séduit toutes les filles qu'attire sa masculinité. Le volume se termine sur une scène d'orgie d'une violence et d'une crudité extrêmes. Studs et ses amis fêtent le premier de l'an. Et l'aube se lève sur une rue où, dans le ruisseau, William s'est écroulé, ivre mort, sous le vent glacé.

Il revient à lui, avec un commencement de pneumonie dont il ne se remettra jamais. On pourrait définir le troisième volume de la série des Lonigan, *Judgment day* (1935), la longue agonie de Studs. Agonie morale surtout que termine la mort physique. Très habilement, Farrell donne la note qui vibrera sans cesse au cours du roman, en décrivant, aux premières pages, les rites funéraires irlandais. Studs et ses amis reviennent d'enterrer leur vieux compagnon de débauche, Shrimp Haggerty. Studs, à peine convalescent lui-même, sent peser sur lui l'ombre de la mort. Il a la poitrine atteinte et le cœur surmené. De plus, la vie est difficile. La dépression commence à se faire sentir. Bientôt Studs, qui travaillait avec son père dans la peinture en bâtiments, ne trouve plus d'ouvrage. Il mène l'existence des chômeurs, flâne dans les parcs où il emmène sa fiancée Catherine. Jour par jour, Farrell suit son héros sur la pente qu'il descend graduellement. Un soir, après avoir erré en vain sous la pluie à la recherche d'une situation (Catherine lui a avoué qu'elle était enceinte et il veut l'épouser au plus vite), il se met au lit avec une fluxion de poitrine qui l'emporte au bout de quelques jours. Il avait vingt-six ans.

J. T. Farrell entreprit ensuite un long roman autobiographique qui, en 1943, se composait de quatre volumes : *A World I never made* (1936), *No star is lost* (1938), *Father and son* (1940) *My days of anger* (1943). Ce monde que Farrell n'a pas fait c'est celui contre lequel protestent les représentants du roman prolétarien, disciples eux aussi de Théodore Dreiser, mais surtout d'Upton Sinclair. Ces écrivains faisaient grand bruit aux environs de 1935. Les critiques tendancieux, à la remorque de Granville Hicks, voyaient en eux les pionniers d'une littérature nouvelle qui allait submerger le monde et anéantir à jamais le vieil art bourgeois périmé. Hemingway était fini, Faulkner n'existait pas, Dreiser radotait et Sinclair Lewis n'était guère mieux en point. Ces dithyrambes, avant d'être illustrés par une anthologie : *Proletarian literature in the United States* (1935), furent chantés en public lors du Congrès des Ecrivains Américains tenu à New-York en avril 1935. Un sort adverse voulut que l'hymne de victoire fût en même temps un chant du cygne. En 1937, J. T. Farrell admettait que les étoiles révélées au Congrès de 1935 n'étaient que des étoiles filantes¹. Michael Gold avait dit tout ce qu'il avait à dire dans *Jews without money* (1930). Il en était de même pour Grace Lumpkin (*To make my bread*, 1932, et *A Sign for Cain*, 1935), Catharine Brody (*Nobody starves*, 1932), Jack Conroy (*The Disinherited*, 1933), Robert Cantwell (*The Land of plenty*, 1934), Clara Weatherwax (*Marching, marching*, 1935). Le roman prolétarien mourait d'épuisement. Sa vie avait été très brève. Intéressant au point de vue social et documentaire, il n'appartient à la littérature que par ses prétentions. Une âme ardente peut s'improviser pamphlétaire; on ne s'improvise pas romancier. Il faut dans un roman autre chose que des idées. Pour avoir oublié cela, des critiques trop prompts à l'enthousiasme parièrent sur des chevaux fougueux mais au souffle un peu court. Il ne restera de tous ces ouvrages sans grâce que *In dubious Battle* de John Steinbeck (1936) d'une qualité nettement supérieure à tout ce que la littérature prolétarienne a produit jusqu'alors².

1. *The Last Writer's Congress* (*Saturday Reviews of Literature* (5 juin 1937). On lira également avec profit *A Land of literary plenty*, par V. F. Calverton (*Id.*, 11 mai 1940).

2. Il faudrait rapprocher des romans de propagande humanitaire ceux qui traitent de la question noire comme *Sweet Man* de Gilmore Millen (1930), *Georgia nigger* de John L. Spivak (1932), *Native Son* de Richard Wright (1940).

A Dreiser, qui écrivit *Dawn* (1931) il faut rattacher également tous les romans picaresques, récits d'enfances malheureuses et sordides, d'adolescences vagabondes où le héros côtoie le crime et l'abjection avant de s'en aller grossir l'armée tragique des hors-la-loi. C'est dans ce chapitre très important des lettres américaines qu'on trouvera les noms d'Edward Dahlberg, Henry Roth, Edward Anderson, Tom Kromer, continuateurs d'un genre que Jim Tully, dès 1924 (*Beggars of Life*), avait mis à la mode ¹.

L'importance croissante que l'on accorde aujourd'hui aux problèmes sociaux n'est pas sans porter préjudice à certains écrivains de grande réputation. C'est le cas de Sinclair Lewis qui, depuis *Ann Vickers* (1933), sacrifie l'observation et l'analyse aux idées et aux théories. Cela est d'autant plus regrettable que dans *Main Street* (1920) il avait réussi une excellente étude de mœurs et, dans *Babbitt* (1922), *Arrowsmith* (1925), *Elmer Gantry* (1927), *Dodsworth* (1929), de remarquables études de caractères. Il avait également des dons innés de satiriste, d'où le grossissement des personnages et l'accentuation des traits. On peut juger de la supériorité de Sinclair Lewis sur ses confrères en ironie en comparant, par exemple, *The Man Who knew Coolidge* (1928), le burlesque de ses romans, avec d'autres satires sociales plus désinvoltes, mais beaucoup plus anodines, comme *Swiss Family Manhattan* de Christopher Morley (1932) ou le très amusant *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West (1933). De bien peu de poids également nous semblent les peintures de la société de Carl Van Vechten. Qu'on lise *The Blind Bow Boy* (1923) tout imprégné d'un esthétisme à la Wilde, *The Tattooed Countess* (1924) *Nigger heaven* (1926) ou *Parties* (1930), on goûtera l'élégance un peu précieuse de la forme, le cynisme indulgent du récit, mais l'impression sera toujours celle d'un aimable divertissement. Or, dans Sinclair Lewis, il n'y a rien d'aimable, et, dans ses derniers ouvrages, rien de divertissant.

Dans une courte étude qu'il publia, en 1926, sur *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, Lewis reconnaît que cet admirable roman, paru en 1925, est un tour de force que nul jusque alors n'avait pu réussir : une peinture exacte et complète de la ville de New-York. Dos Passos est beaucoup moins près de Dreiser que de Sinclair Lewis dont il se rapproche surtout par

1. Voir, Première Partie, Ch. II.

le don satirique et par l'humour; un humour plus jeune et moins lourd, souvent adouci par une émotion sagement contrôlée. Mais il a, sur Sinclair Lewis, l'avantage d'être grand artiste (il est peintre et musicien) et d'apporter à la forme autant de soin qu'au fond. Il fut le premier à employer, dans *Manhattan Transfer*, une technique voisine de celle du cinéma, des séries de tableaux très courts qui se succèdent au rythme accéléré, technique que, quelques années plus tard, Jules Romains emploiera sur une grande échelle dans *Les Hommes de bonne volonté*. La technique de *Manhattan Transfer* a parfois été imitée, notamment dans *East Side, West Side*, de Felix Rosenberg (1927), dans *Union Square* d'Albert Halper (1933), et même, bien que moins ouvertement, dans le second roman de George Anthony Weller, *Clutch and differential* (1936), où l'auteur interprète l'existence humaine en termes de moteurs d'autos, symbolise les émotions et variations sentimentales par des changements de vitesse, virages et coups de frein qu'il esquisse, avec beaucoup d'originalité en tête de chaque section.

Dans sa trilogie, *The 42nd parallel* (1930), *1919* (1932) et *The big money* (1936) — réunie en un volume en 1938 sous le titre *U. S. A.*, — John Dos Passos use de procédés plus complexes. La période envisagée est à peu près la même, l'avant-guerre et l'après-guerre aux Etats-Unis. (La guerre elle-même, Dos Passos l'a décrite dans ses romans de début : *One man's initiation* (1919) et *Three soldiers* (1921). Quand parut *Manhattan Transfer* on parla beaucoup de « jazz symphony ». C'est à propos de *U. S. A.* qu'il conviendrait surtout d'employer cette métaphore, car les trois parties de cet ouvrage sont en effet une véritable symphonie littéraire, différente de *Manhattan Transfer* en ce que l'orchestration en est plus définie et plus variée.

L'auteur compose sa partition de quatre éléments distincts : *Newsreel*, *The Camera Eye*, des biographies et des sections narratives qui portent effectivement le nom du personnage qui en est le héros.

Newsreel — qu'on pourrait traduire par « Revue des Actualités » — est un assemblage disparate de bribes de chansons, de coupures, d'en-têtes de journaux que Dos Passos considère comme profondément caractéristiques des années qu'il étudie. *The Camera Eye* — « Devant l'Objectif » — se compose d'impressions personnelles, telles que, du subconscient de l'auteur, elles émergent selon les méthodes chères à James Joyce, à E. E. Cummings et aux surréalistes en général. Les biographies, écrites en



ROMANCIERS AMÉRICAINS CONTEMPORAINS

James Cain

LE FACTEUR SONNE TOUJOURS DEUX FOIS
SÉRÉNADE

Erskine Caldwell

LE PETIT ARPENT DU BON DIEU
LA ROUTE AU TABAC
NOUS LES VIVANTS | UN PAUVRE TYPE

En préparation :

BAGARRE DE JUILLET

William Faulkner

TANDIS QUE J'AGONISE | LE BRUIT ET LA FUREUR
LUMIÈRE D'AOUT | TREIZE HISTOIRES
SANCTUAIRE | SARTORIS

PYLONE

En préparation :

LE DOCTEUR MARTINO
ABSALON, ABSALON

Dashiell Hammett

LA CLÉ DE VERRE | LA MOISSON ROUGE
SANG MAUDIT | L'INTROUVABLE
LE FAUCON DE MALTE

Ernest Hemingway

LES VERTES COLLINES D'AFRIQUE
LE SOLEIL SE LÈVE AUSSI | MORT DANS L'APRÈS-MIDI
50.000 DOLLARS | L'ADIEU AUX ARMES
EN AVOIR OU PAS
DIX INDIENS

Horace Mac Coy

ON ACHÈVE BIEN LES CHEVAUX

En préparation :

PAS DE POCHE AU LINCEUL

Henry Miller

PRINTEMPS NOIR

John dos Passos

SUR TOUTE LA TERRE | MANHATTAN TRANSFER
LA GROSSE GALETTE

En préparation :

AVENTURES D'UN JEUNE HOMME

John Steinbeck

DES SOURIS ET DES HOMMES
EN UN COMBAT DOUTEUX
LA GRANDE VALLÉE

En préparation :

LES RAISINS DE LA COLÈRE
LES PATURAGES DU CIEL