

Valery Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais – Pages retrouvées*, Gallimard, 1998

The Great American Novel, par William Carlos Williams, Three Moutains Press, Paris, 1923

J'ai déjà signalé le nom de William Carlos Williams à l'attention des lecteurs français. C'était au cours d'un long article (*La Revue de France*, 1^{er} et 15 septembre 1921) où j'ai essayé de présenter un tableau d'ensemble de la poésie américaine contemporaine. Pour la commodité de l'exposé, et parce que cela correspondait en partie à la réalité, j'avais divisé les poètes américains en plusieurs Ecoles nommées d'après certaines villes ou régions des Etats-Unis ; et dans une de ces écoles, que je m'étais permis d'appeler « new-yorkaise », - tout en ayant pris soin de dire qu'il s'agissait de poètes dont les livres et les revues se publiaient à New York sans que pour cela ils y résidassent eux-mêmes ou qu'ils pussent être considérés comme les poètes de New York », j'avais mis en avant les noms d'un poète appartenant à la même génération que Paul Valéry : Edwin Arlington Robinson, et d'un poète plus jeune, alors moins connu qu'aujourd'hui et qui réside depuis assez longtemps en Angleterre : T.S Eliot. Et immédiatement après ceux-là, je parlais des « derniers venus » : Marianne Moore et William Carlos Williams. Depuis cette époque j'ai suivi avec intérêt la production de ces « jeunes » américains, et si on me demandait quels sont, aujourd'hui, les plus remarquables écrivains d'avant-garde aux Etats-Unis, je citerais encore leurs noms, auxquels je joindrais celui d'un prosateur dont j'ai eu l'occasion de parler ailleurs : Waldo Frank.

William Carlos Williams avait publié l'an dernier un nouveau recueil de poèmes : *Sour grapes* et il y a deux ou trois mois il faisait imprimer, et tirer à 300 exemplaires, à Paris, un ouvrage en prose : *The Great American Novel*. (Je signalais aussi, dans un article de 1921, le mouvement qui tendait à créer une « Ecole nord-américaine de Paris ». Vers 1919 un certain nombre de jeunes écrivains américains sont venus s'installer à Paris (Montparnasse et Montagne Sainte Geneviève) ; ils ont fondé une revue (peut-être deux ou trois) polyglotte et d'intentions ultramodernes, et enfin, probablement déterminés par l'exemple de James Joyce, ils se sont mis à publier leurs livres à Paris, succédant ainsi, bibliographiquement, à l'« Ecole sud-américaine de Paris », émigrée en Espagne.)

Dans ses premiers ouvrages, W.C. Williams, peut-être sous l'influence de Rimbaud et certainement sous celle des revues dadaïstes françaises, avait créé une forme poétique digne d'attention, mais en somme plus curieuse que féconde. Ses poèmes surprenaient le lecteur sans réussir à l'accrocher : leur « mystère » paraissait facilement obtenu et, une fois le procédé connu, reproduisible à l'infini. Cependant, au point de vue purement technique, ils présentaient une nouveauté dans la littérature américaine et leur exemple pouvait contribuer au raffinement des formes de la poésie anglaise. (Il ne faut pas oublier qu'en même temps Mlle Helen Rootham traduisait *Les Illuminations*.)

Depuis *Sour Grapes* W.C. Williams s'est livré à une méditation profonde qui a porté sur son art lui-même, sur son temps, sur son pays, sur les problèmes de la civilisation et l'avenir des Etats-Unis ; et le produit de cette méditation a été *Le Grand Roman américain*.

C'est donc une dissertation esthétique, morale, sociale, historique ; un discours ; un traité du même type que ceux, disons, de Cicéron et de Sénèque (pour remonter aux archétypes). Mais l'auteur n'a pas renoncé à sa première manière, à sa poésie, à ce qu'il y avait de hasardeux, à cet appel à l'inspiration, qu'il y avait, jusqu'à *Sour Grapes* inclusivement, dans son procédé poétique, dont la première démarche consistait à provoquer volontairement chez le poète lui-même une espèce d'état de transe. Tout cela donne un livre qui a en effet les dimensions d'un traité, mais dans lequel entre et circule un courant lyrique dont les éléments sont de la même race que ceux qu'il amalgamait pour former ses *Improvisations* ; de telle sorte que nous avons, - mais transposée, élevée à la catégorie poétique, - la méditation même de l'écrivain replacée dans son atmosphère et dans ses circonstances primitives, tant extérieures (la saison, les événements de la vie quotidienne) qu'intérieures (les démarches de la pensée logique). C'est la méditation et la composition surprises dans l'intimité de leur développement ; c'est le « traité » à l'état naissant ; pour tout dire, c'est du « monologue intérieur ».

Tous les lecteurs du *Ulysse* de James Joyce savent à présent de quoi il s'agit et comment il faut lire *The Great American novel*. L'influence de Joyce est là, dès la première page, et si forte que parfois la voix intérieure de

Leopold Bloom se substitue à la voix intérieure de l'écrivain. Aussi, ne sommes-nous pas étonnés de trouver dès la page 18, une digression critique et explicative sur James Joyce et son influence : « C'est Joyce avec une différence ; et la différence c'est une opacité plus grande, moins d'érudition, une compréhension retreinte, - sol, la, sol, fa, mi, ré, do. Et hors de cette simple, presque sotte, filiation, forcé jusqu'à une exagération ridicule. Pas d'excuse pour ce genre de chose... » Voilà pour l'auteur lui-même ; mais il faudrait avoir assez d'espace pour citer ces deux pages où Joyce est discuté. Je ne peux, ici, que traduire et commenter la conclusion : « Il serait dommage que les Français ne le découvrirent [Joyce] que dans une dizaine d'années. N'est-ce pas que ce serait dommage ? Songez au tort que cela ferait à la littérature. Oui, songez, songez à quel point la *littérature* en souffrirait. »

Ayant lu cela, je ne serais pas fâché de rencontrer l'auteur et d'avoir avec lui, à la Rotonde par exemple, ou, - mieux encore, - dans la librairie de Miss Sylvia Beach, une longue conversation. En effet, il me semble qu'il y a matière à discussion dans ce souhait qu'il exprime. Tout dépend de l'extension qu'on veut donner au mot « découvrir », mais enfin « les français » n'ignorent pas complètement le *Ulysse* de James Joyce, et un important fragment de l'« Episode de Pénélope » a été lu devant une élite de lettrés, le 7 décembre 1921, à la Maison des Amis des livres. La conférence au cours de laquelle ce fragment a été lu a paru en avril 1922 dans *La Nouvelle revue française* et elle a été aussitôt l'objet de vives discussions en Angleterre, discussions dont les échos sont venus aux oreilles des lettrés français. En somme, on peut dire que James Joyce et *Ulysse* sont aussi connus en France, actuellement que pouvait l'être Walt Whitman et *Leaves of Grass* après la publication des traductions de Jules Laforgue dans *La Vogue*.

Mais la même question présente un autre aspect qui intéresse directement les écrivains américains et en particulier ceux qui ont été influencés par *Ulysse*. Ce livre est un monde, une somme de notre époque, et il est impossible de calculer l'influence qu'il peut avoir et de deviner quelles formes cette influence pourra revêtir. Jusqu'à présent, cependant, il semble bien que ce soient plutôt certaines formes extérieures, et purement techniques, de ce livre, qui ont laissé la plus forte empreinte sur la littérature de ces cinq dernières années, et parmi ces formes, c'est celle, précisément, du « monologue intérieur » qui a eu la plus belle fortune aux Etats-Unis. On peut même prédire que cette forme ira grandissant dans les années qui vont suivre et dans toutes les littératures la forme « monologue intérieur » va se substituer à la forme « récit », au point que dans cinq ans peut-être, tout livre d'expression psychologique-lyrique, tout « roman » qui ne sera pas écrit en « monologue intérieur » aura un aspect « ancien », « démodé », etc... Ce qui, du reste, signifie qu'après avoir connu une immense popularité, cette forme disparaîtra à son tour (remplacée, peut-être, par une forme nouvelle, et imprévisible, issue d'elle) et paraîtra « démodée », etc. Car on en abusera forcément. Elle exige de l'écrivain une discipline, une retenue et une mesure si grandes qu'il est impossible qu'elle ne perde pas à être adoptée par des écrivains négligents. Il est probable que bien avant qu'on la trouve au rez-de-chaussée des grands quotidiens (ou dans les contes qu'ils publient) elle aura été discréditée dans la sphère où se fait la littérature originale et féconde. Ce qui, du reste, n'enlèvera aucun mérite aux ouvrages solides qui auront reçu cette forme, ni surtout à *Ulysse*, qui contient bien d'autres choses dans sa grande besace de vagabond.

Eh bien, il faut le dire, et y insister : le « monologue intérieur », dont James Joyce a fait un si heureux emploi dans *Ulysse*, n'est pas son invention. (on peut en parler comme de la T.S.F, puisqu'il apporte un instrument d'analyse et d'expression d'une importance équivalente en littérature, et dire « avant le monologue intérieur » et « après le monologue intérieur ».) Il est l'invention d'un Français. C'est James Joyce lui-même qui m'a souligné cette source (une des dix mille sources) de *Ulysse*. En 1887, Edouard Dujardin publiait un roman, *Les lauriers sont coupés*, dédié à la mémoire de Racine, et qui est d'un bout à l'autre écrit en monologue intérieur. C'est du reste, à part quelques petites taches d'« écriture » symboliste, un chef d'œuvre d'analyse du cœur humain et d'expression lyrique. Mais il ne s'agit pas, ici, de comparer *Les lauriers sont coupés* et *Ulysse* ; il ne s'agit que de l'origine du monologue intérieur, forme tellement neuve et frappante qu'un homme de lettres français m'écrivait récemment, après avoir lu, sur mon conseil, le roman d'Edouard Dujardin : « Il me semble qu'on ne puisse plus écrire que comme cela... »

Personnellement, je trouve le procédé quasi hallucinant. » Il serait à souhaiter qu'on traduisît et qu'on publiât aux Etats-Unis *Les lauriers sont coupés*, afin qu'il n'y eût plus d'erreur au sujet de l'origine d'«

procédé » qui semble destiné à une si grande fortune. Il importait, du moins, que cela fût dit. Mais il est temps de revenir à *The Great American Novel*.

Le traité qu'il nous présente sous ce titre et sous la forme que nous venons d'examiner a pour principal objet ce qu'on peut appeler le problème de la Civilisation américaine ; et il pose ce problème d'une façon très dramatique :

« A quoi bon me parler de Santayana et de vos plus récents critiques ? Je les envoie promener. Ils ne s'appliquent pas ici. Ils ne m'atteignent pas plus que la main d'un enfant n'atteint la lune. Je suis trop *au-dessous* d'eux. Je suis moins, beaucoup moins si vous voulez. Je suis un commençant. Je suis un américain. Un « Etats-Unien ». Oui, le mot est laid, mais il n'y a pas d'autre qui exprime mieux la chose. Je ne crois pas à la laideur. Je ne voudrais pas m'appeler un « Etats-Unien », mais quel autre, - quoi d'autre suis-je... » Alors il se tourne tantôt vers le passé de l'Amérique, tantôt vers les différentes civilisations d'où peut venir, sinon le salut du moins l'indication de la route à suivre : l'Europe, et les différentes civilisations européennes ; l'Extrême-Orient, le passé pré-colombien des Amériques (souvent cela se présente sous forme de tableaux, d'actions, de personnages, - mais je n'ai malheureusement pas la place de citer) puis il les rejette, soit comme contraires au génie du Continent, soit comme sans rapports avec le problème, soit comme insuffisantes.

« Dans l'ascenseur entra le jeune homme en uniforme d'aspirant. Son espagnol était délicieux à entendre. Le premier navire de guerre depuis la guerre Hispano-Américaine était ancré dans le port de New York. Comme il se tient bien. Les Espagnols sont le seul peuple que la civilisation n'a pas gâté... » (Suivent les rapprochements et les contrastes qu'amène le monologue intérieur, - qui est aussi dialogue et conversation imaginaire (ou réelle, entre les tendances différentes d'un même individu) : les images des pensées en formation ou en dissolution, - et l'automatisme mental brochant sur le tout.) Puis : « S'il doit y avoir un nouveau monde, il ne faut pas que l'Europe nous envahisse. Ce n'est pas une question comme celle de changer l'*y* en *i* comme au Chili... L'arrière plan de l'Amérique n'est pas l'Europe, mais l'Amérique... » Suit la contradiction qui prend une voix française : « *Eh bien, mon vieux coco... L'arrière-plan de l'Amérique ?... C'est l'Europe...* »

La discussion, - à travers ses passages lyriques, personnels, familiers, ses digressions, ses tableaux historiques, ses fragments de journal intime, ses sautes brusques, - se poursuit et se prolonge sans conclure ; mais nous la suivons toujours avec intérêt, parce que nous y percevons l'appel à l'Europe, et la dispute avec l'Europe et en particulier avec la France, ou plus exactement avec la littérature (=la civilisation) française. Il paraît en effet que toute la littérature française de 1870 à 1920 a fait irruption, d'un seul coup, entre 1912 et l'année dernière aux Etats-Unis : Flaubert et Baudelaire, le naturalisme, le réalisme, le roman psychologique, Rimbaud, le symbolisme et tout ce qui a suivi : Gide et Claudel et Jammes, Vers et Prose et la *N.R.F.*, Apollinaire, Jules Romains et enfin de dadaïsme, - tout cela, avec des trous et des lacunes et des informations incomplètes ou erronées, a envahi les Etats-Unis, y ramenant et y introduisant Walt Whitman. Phénomène dont l'histoire, quand on l'écrira, sera extrêmement curieuse. (Voilà pourquoi nous aimerions rencontrer M.W.C. Williams et discuter avec lui.)

Notre sympathie va tout naturellement à un écrivain pour qui le problème de son pays est avant tout un problème de culture philosophique, artistique et littéraire, et qui semble même entrevoir une solution tellement « latine » et « continentale » qu'on songe à la joie que *The Great American Novel* aurait apportée à Joseph de Maistre (p. 60). Mais quelle réponse pourrions-nous lui donner, qui le satisferait ? Il y a tout de même un fait remarquable : c'est que les deux seuls écrivains américains qui aient influencé la littérature européenne sont des « Etats-Uniens », tandis que la partie la plus civilisée du continent américain (la partie où sonne le « si ») *rien encore ne nous est venu*. Serait-ce là un commencement de réponse à la question si pathétiquement posée par William Carlos Williams ?

Notons en passant une erreur. W.C. Williams écrit p. 62 : « Nous sommes complètement indifférents à l'égard des gens, si satisfaits d'eux-mêmes, du groupe de Concord ? Sans doute nous pouvons jeter un coup d'œil sur cette période d'imitation, avec ses doctes Holmes, Thoreau, Emerson. Mais d'un mot nous les condamnons : l'Angleterre. « . On voit bien que l'auteur n'a pas lu les travaux de Régis Michaud sur R.W. Emerson, qui démontrent clairement tout ce que doit le « sage de Concord » à Montaigne. Et quand

à Thoreau, il est trop évident qu'il procède directement de J.J. Rousseau. Ce qu'on pouvait croire, avant Régis Michaud, c'est que le groupe de Concord procédait surtout de la philosophie romantique allemande (et Walt Whitman en procède, plus que des Français), mais l'influence la moins sensible dans toute cette grande période de la littérature des Etats-Unis.) Et ce qu'il y a de piquant, c'est que le dernier chapitre de *The Great American Novel*, peinture satirique de la vie américaine, - magnifique réussite littéraire, - est, sous un vêtement cubiste, joycien, ou dadaïste... Carlyle redivivus !