

## PASSEURS DE MODERNITE : COINDREAU ET SARTRE

### FERRYMEN FOR MODERNITY: COINDREAU AND SARTRE

Jacques POTHIER

*Université de Versailles St Quentin en Yvelines, France*

[jacques.pothier@sudam.uvsq.fr](mailto:jacques.pothier@sudam.uvsq.fr)

**Résumé :** S'il y a, comme a dit Sartre, une littérature américaine moderne pour les Français, dont la figure centrale est Faulkner, et une école des Temps Modernes pour s'en inspirer, c'est qu'il y a eu un traducteur, Maurice Edgar Coindreau, qui s'est donné pour tâche de choisir les auteurs les plus marquants du modernisme américain, de les traduire et de les promouvoir, et un critique qui savait ce qu'il cherchait et ce que devaient devenir les lettres françaises, Sartre. On s'attache ici à dégager les choix, voire les partis-pris qui ont jalonné ce regard transatlantique.

**Mots-clés :** Traduction, Maurice Edgar Coindreau, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, modernisme littéraire, critique littéraire

**Abstract:** If there is, as Sartre said, a modern American literature for the French, whose central figure is Faulkner, and a school of *Les Temps Modernes* that found its inspiration in it, it is because there was a translator, Maurice Edgar Coindreau, who set himself the task of choosing the most prominent authors of American modernism, of translating and promoting them, and a critic who knew what he wanted and what course French literature was supposed to steer,

Jean-Paul Sartre. Here we attempt to identify the choices and possibly biases that have marked this transatlantic relation.

**Keywords:** Translation, Maurice Edgar Coindreau, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, literary modernism, literary criticism

**Resumen:** Si, como dijo Sartre, hay una literatura moderna de Estados Unidos para los franceses, cuya figura central es Faulkner, y una escuela de *Les Temps Modernes* que encontró su inspiración en ella, es que hubo un traductor, Maurice Coindreau, que se impuso la tarea de elegir los autores más destacados del modernismo americano, traducir y promover los, y un crítico que sabía lo que quería y lo que se convertirían en las letras francesas, Sartre. Aquí se trata de identificar las opciones, quizás prejuicios que han marcado esta relación transatlántica.

**Palabras clave:** Traducción, Maurice Edgar Coindreau, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, modernismo literario, crítica literaria

## 1 « LE REGARD ELOIGNE »

Ni Maurice Edgar Coindreau (1892-1990) ni Jean-Paul Sartre (1905-1980) n'étaient prédisposés par leur éducation à s'intéresser à la littérature anglo-américaine. Coindreau était hispaniste, et Sartre, d'origine alsacienne, était germaniste et ne pratiquait pas l'anglais. En 1933, Sartre passa d'ailleurs une année en Allemagne. Mais cela faisait un certain temps qu'il s'intéressait à la littérature américaine. En 1932-1933, après l'agrégation, il avait été nommé professeur de philosophie au lycée du Havre, et se mit à donner parallèlement des conférences aux fins lettrés du lieu sur ce qui se faisait de plus intéressant en littérature contemporaine, au sein d'une association appelée « La Lyre Havraise » (Cohen-Solal et Philippe, 2013).

L'enjeu pour le jeune Sartre était d'importance : il s'agissait de secouer les écrivains français, dont il estimait qu'ils manquaient d'ambition : les Flaubert, les Proust, les Jules Romains surtout. Dans les conférences de « la Lyre Havraise », le point de vue est polémique. Si Sartre s'intéresse aux écrivains américains, il entend

ramener son propos à ce qu'il estime concerner son public français : les lettres françaises. La conférence qu'il donnera à Yale en 1946 est significative de la permanence de cette préoccupation, par son titre comme par sa première phrase : « American Novelists in French Eyes » (« Les romanciers américains vus par les Français ») :<sup>1</sup>

Il existe une littérature américaine pour les Américains, une autre pour les Français. En France, le lecteur moyen connaît *Babitt* et *Autant en emporte le vent*, mais ces livres n'ont eu aucune influence sur la littérature française. Le grand événement littéraire en France, entre 1929 et 1939, a été la découverte de Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Caldwell, Steinbeck. Ce choix d'auteurs, on me l'a souvent dit, était dû au professeur Maurice Coindreau, de Princeton, qui nous avait envoyé leurs ouvrages en traduction, avec d'excellentes préfaces. Mais une sélection opérée par un seul homme n'est efficace que si elle répond aux attentes du groupe collectif auquel elle s'adresse. Par l'intermédiaire de Coindreau le public français a choisi les œuvres dont il avait besoin (Sartre, 1997 : 6).

Il y a donc une histoire *française* de la littérature américaine, pas simplement une histoire de la littérature américaine. L'audace des romanciers américains participe de l'histoire de la jeune littérature moderniste française : les formidables Américains inaugurent ce

---

<sup>1</sup> Prononcée à Yale University en 1946, cette conférence a été reproduite dans sa version anglaise par le mensuel *Atlantic Monthly* (août 1946). Le texte original en français ne semble pas avoir été conservé. Nous en citons une retraduction (en français par) Nadia Akrouf publiée dans le *Nouvelle Revue Française* en 1997.

qu'Anne Cadin, dans une thèse soutenue récemment, a appelé « le moment américain du roman français (1945-1950) », où ce sang neuf vient dynamiser les vieilles veines du roman français, comme avant et pendant la guerre les intellectuels et artistes fuyant l'Europe en guerre étaient venus dynamiser la création new-yorkaise<sup>2</sup>. Et de fait, que seraient *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian et même *L'étranger* de Camus sans *Sanctuaire* et *Lumière d'août* de Faulkner ?

Et donc *Lumière d'août*, traduit par Coindreau, pas simplement *Light in August*. Car comment Sartre, qui ne lit pas l'anglais, a-t-il accédé aux écrivains américains ? Evidemment par la traduction — en 1948, il déclarera que « la littérature américaine, c'est la littérature Coindreau. » Pour ce qui n'est pas encore traduit, il peut s'appuyer sur Simone de Beauvoir. Sartre n'est pas le seul intellectuel à ne pas lire l'anglais à l'époque, ce qui peut étonner en 2016 où tout le monde peut à peu près lire l'anglais, comme le note Michel Gresset, ami et disciple de Coindreau.

Au fond, peu importe qu'on soit en mesure de comprendre parfaitement les romans américains. L'important est ce saut au-delà du miroir, que Sartre va illustrer dans les premières lignes d'un article « A propos de John Dos Passos et de '1919' » en août 1938 :

Un roman, c'est un miroir : tout le monde le dit. Mais qu'est-ce que lire un roman ? Je crois que c'est sauter dans le miroir. Tout d'un coup on se trouve de l'autre côté de la glace au milieu de gens et d'objets qui ont l'air familiers. Mais c'est tout juste un air qu'ils ont, en fait nous ne les avons jamais vus. Et les choses de notre

---

<sup>2</sup> Lire à ce sujet Annie Cohen-Solal, 'Arts Visuels' in (Cohen-Solal et al., 2014)

monde, à leur tour, sont dehors et deviennent des reflets (Sartre, 1947 : 14).

C'est ainsi moins la découverte d'une altérité qu'offre la littérature étrangère, qu'un dépaysement qui permet de se voir et de voir ses compatriotes autrement. On pense à l'intuition de Claude Lévi-Strauss, autre exilé en Amérique, qui parle du « regard éloigné » qui constitue selon lui « l'essence et l'originalité de l'approche ethnologique » — ce regard où l'ethnologue va considérer des cultures très différentes et apprendre ainsi à observer de très loin sa propre culture comme si elle lui était totalement étrangère.

## 2. COINDREAU : LES CHOIX D'UN TRADUCTEUR

Maurice Coindreau donc — en fait Maurice Edgard Coindreau pour l'état-civil, mais avec un deuxième prénom transformé en *middle-name* pour faire américain — est connu comme le traducteur par excellence de Faulkner. Non qu'il ait traduit tout Faulkner, mais les six romans qu'il a traduits, en plus de quelques nouvelles, sont parmi les plus novateurs : *Le bruit et la fureur*, *Tandis que j'agonise*, *Lumière d'août*, *Les palmiers sauvages*, *Requiem pour une nonne*, *Les larrons* — même s'il faut rendre justice à René-Noël Raimbault, qui plus modestement a traduit les deux tiers de l'œuvre de Faulkner et en a été l'initiateur en France. Six romans parmi les trente-cinq ouvrages par des auteurs américains (comme le souligne Gresset, deux titres au moins de Dos Passos, Hemingway, Caldwell, Steinbeck, sans compter les Truman Capote, Flannery O'Connor, William Styron, Reynolds Price, Fred Chappell, Shelby Foote), et les treize livres traduits de l'espagnol (Ramón de Valle-Inclán, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Juan Marsé, Elena Quiroga...).

La formation de Coindreau avait commencé par une double licence de droit et de français à Bordeaux. Gourmand lui-même sans doute de ce « regard éloigné », il part enseigner le français au Lycée français de Madrid. Coindreau se fait des amis, et par l'intermédiaire de l'intellectuel José Robles Pazos, qui allait être le traducteur en espagnol de *Manhattan Transfer*, il fait la connaissance d'un jeune lecteur de langue américain à l'Universidad Complutense qui s'appelle John Dos Passos. En même temps il prépare l'agrégation d'espagnol, qu'il réussit. Il a vingt-trois ans, et il va devoir prendre un poste — ce sera Angoulême. Mais très vite le goût de l'étranger le reprend : José Robles est reparti avec Dos Passos à Rutgers, il lui suggère de faire de même, et Coindreau saute sur l'occasion d'un poste disponible à Princeton. C'est pour enseigner la littérature française, et il regarde sur la carte la distance entre Princeton dans le Maryland et Rutgers dans le New Jersey : environ trente kilomètres. De 1922 à 1961 il va y passer presque quarante ans.

Dos Passos fut donc la passerelle d'entrée de Maurice Edgar Coindreau dans la littérature américaine moderniste — voire dans la langue anglaise. Dans ses mémoires, Coindreau confesse qu'il s'était mis à la traduction de *Manhattan Transfer* pour améliorer son anglais. Outre que l'apprentissage des langues par la traduction littéraire était la voie pédagogique privilégiée à l'époque, c'était un texte particulièrement bien fait pour pratiquer les divers registres de la langue anglaise, grâce à la diversité des niveaux de langue qui était une des caractéristiques de son modernisme. C'est alors qu'il commença à recréer la littérature américaine pour les Français, contribuant de façon essentielle à modeler la scène littéraire française du milieu du siècle.

Titre ironique que celui de ce premier roman traduit — *Manhattan Transfer*, puisqu'en vieil anglais le mot *transfer* signifie bien sûr *translation*, comme dans le transfert des reliques d'un sanctuaire

à l'autre. Dans la *translation* anglaise, le texte original est transporté de son aire culturelle d'origine dans l'espace culturel cible. En français, ou en espagnol, ou en italien, l'implication du terme qui désigne l'activité de traduction est différente : il s'agit de faire passer, conduire un ami ou un disciple par-delà une frontière, un peu comme Virgile guide Dante dans la visite des cercles de l'Enfer. C'est ainsi que Maurice-Edgar Coindreau concevait son rôle en ce qui concerne la littérature américaine. Pas Virgile, mais Charon, convoyant les âmes du modernisme américain par-delà les eaux en Europe et dans les pays hispanophones. D'ailleurs il y a toujours eu quelque chose du professeur chez Coindreau : à côté de ses quarante-huit volumes traduits depuis les deux langues, il s'implique à fond comme professeur de Français Langue Etrangère à Princeton. Sa première publication, en 1925, s'intitule d'ailleurs *A French Composition Book* (1925), mais il est l'auteur de quelques romans, et surtout d'innombrables comptes rendus dans la presse française ou hispano-américaine. En tant que résident français aux Etats-Unis, Coindreau faisait passer la culture dans les deux sens : il enseignait la littérature française à Princeton, mais il traduisait la littérature américaine pour les Français. Et Coindreau ne se lassait jamais de raconter sa découverte de Faulkner.

Comme Yan Hamel l'a développé dans un article savoureux, « Le romancier américain, de Paul Morand à Roger Nimier, » Coindreau joue un rôle de premier plan dans l'invention de la figure de l'écrivain américain, figure mythifiée à travers une série de traits distinctifs récurrents, jusqu'au stéréotype : selon lui les écrivains américains qui sont dans son champ de vision n'ont rien à voir avec l'Europe ou ce qui lui ressemble (donc pas de Henry James ou de Francis Scott Fitzgerald, trop urbains). L'écrivain américain (ou l'écrivaine, mais uniquement romancier ou romancière) est un dur, un révolté, souvent alcoolique, autodidacte, qui ne ménage pas son

public, et son œuvre est rude, violente, à son image. Nous héritons de cette image : de nos jours encore, le public français n'adulte-t-il pas volontiers les écrivains américains qui vérifient (et cultivent) ce stéréotype, comme Jim Harrison ou Bret Easton Ellis ? « Les articles publiés par Coindreau réunissent régulièrement l'ensemble des motifs composant le portrait du romancier américain en de courtes biographies » (Hamel, 2013). L'Amérique imaginée, l'écrivain, l'œuvre se ressemblent, associés à un tempérament national dont ils émanent. Cette exotique rudesse est un atout, mais les productions de ces romanciers américains génialement énergiques ne sont pas totalement abouties, estime le critique français : cette vigueur mériterait d'être disciplinée par un vernis de culture classique. Les lettres françaises sauront mettre en valeur le diamant brut contenu dans cette glaise sauvage. Coindreau remarque par exemple :

La composition est toujours le point faible des romanciers américains. Ignorants des solides disciplines classiques, ils ont peine à serrer leur sujet, à éviter les digressions, à élaguer, à ordonner. Beaucoup écrivent comme un robinet coule, ne s'arrêtant que lorsque le nombre de mots exigé par leur éditeur est atteint. Ce défaut pourrait être, sinon corrigé, du moins fort atténué, si le romancier se souvenait de certaines règles impératives de l'art dramatique (Coindreau, 1946 :184).

En 1950 Faulkner avait remporté le Prix Nobel de littérature. Comme Coindreau le racontait en 1950 pour *France-Amérique*, ce qui sera repris dans son *The Time of William Faulkner*, c'était un de ses étudiants américains qui avait porté à son attention ce jeune romancier modeste qui n'avait aucun talent pour la communication. *As I Lay Dying* venait de paraître. Il ne lui fallut pas cinquante pages



pour se décider. Il fallait que les Français découvrent l'originalité radicale de jeune écrivain. En revanche les milieux littéraires américains étaient plus dubitatifs : bien que peu connu, Faulkner était considéré comme un écrivain à scandale. Ce que la parution de *Sanctuaire* allait porter à son paroxysme : en continuant de défendre son poulain, Coindreau était bien sûr de lui, à vouloir gâter la réputation des Américains aux yeux des Français.

Les dernières lignes de l'article de 1950 montrent à quel point Coindreau était fier de son coup, mais toujours un peu condescendant :

Perdu dans l'univers de son imagination, ce petit homme de 55 ans vit en retrait du monde dans sa ferme d'Oxford, au Mississippi. Je voudrais qu'il sache que de l'autre côté de l'océan ses premiers amis, plus fiers de lui qu'il le sera jamais, ceux qui l'ont adopté et qui croient en lui depuis au moins vingt ans, ressentent aujourd'hui la satisfaction de parents dont l'enfant, trop longtemps incompris, reçoit aujourd'hui le prix d'excellence (Coindreau, 1971 : 66. Ma traduction).

Il est évident que Coindreau était fier de souligner la différence de réception entre les deux rives de l'Atlantique. Alors qu'en Amérique Faulkner était plutôt vu comme un auteur scandaleux, en France, il était annexé à une tradition européenne pratiquement classique. L'Américain à peine dégrossi de la frontière était mondialisé en étant admis dans le temple de la littérature par ses grands prêtres français. Au lieu d'être stigmatisé comme un Mississippien bizarre et exotique, ou comme un épigone de Caldwell, Faulkner fut « dérégionalisé » (Pitavy, 1998 : 14) par les Français, alors qu'eux-mêmes ont encore de nos jours bien du mal à dérégionaliser les écrivains de la francophonie, toujours attendus au tournant de la représentation de leur

identité ancestrale essentialisée. « Dérégionalisé » en effet, notamment sous l'influence des intellectuels qui voyaient en lui non pas un gars du Sud un peu atypique, mais un auteur tragique qui transcendait les frontières. Les traductions sortant en ordre dispersé, *Pylône* (1935) juste après la guerre et *Absalon, Absalon !* (1936) seulement en 1953, *Le Hameau* (1940) en 1959, ces derniers près de vingt ans après leur parution en anglais, la réception de Faulkner était un peu biaisée, avec une perception plus urbaine, saturée de sexualité, plus contemporaine que le monde de la campagne du Mississippi ou le monde des plantations. Les critiques lisaient un Faulkner plus moderne, plus universel, qui devint le Faulkner français.

Coindreau a incontestablement joué un rôle important dans la construction d'une littérature américaine pour les Français. D'Hemingway, il disait : « Sa popularité s'explique, à mon avis, par le fait qu'il apportait quelque chose de nouveau qui sentait un peu le péché. Il faisait l'apologie de sujets qu'alors en Amérique on considérait plus ou moins comme tabous: la sexualité, la soûlerie, la bagarre. » (Coindreau, 1974, 43) En somme, des thématiques un peu trop aguicheuses pour s'attarder à traduire deux romans d'Hemingway, mais quand Gaston Gallimard le lui demanda gentiment après avoir accepté de publier la traduction de *Manhattan Transfer* Coindreau accepta de le faire par amitié (*L'adieu aux armes, Le soleil se lève aussi*).

Coindreau n'aimait pas les livres à la mode. Les auteurs s'étonnaient souvent qu'il apprécie particulièrement leurs livres les moins connus, et il avait une certaine tendresse pour les ouvrages délaissés par les critiques. Voici ce qu'il dit à Christian Giudicelli de sa découverte de William Goyen, non pas parce qu'il aurait reçu un prix, « mais plutôt par suite de la réaction hostile de certains critiques dont je prenais toujours le contre-pied. J'en avais repéré un certain nombre et je savais qu'en m'intéressant aux livres qu'ils vilipendaient, j'étais sur la bonne route. » (Coindreau et Giudicelli, 1974 : 79)

Ce contraste dans la réputation de l'auteur entre les deux côtés de l'Atlantique ne passe pas inaperçu. L'anecdote de Malcolm Cowley est bien connue : pour convaincre Faulkner de l'aider à remonter son image, il évoque la réputation du « cher maître » en France: Cowley raconte que Sartre, le plus important auteur de pièces de théâtre du moment, dit partout ce qu'il doit à la littérature américaine et que « “Pour les jeunes en France, Faulkner c'est un dieu.” »<sup>3</sup>

Ainsi Coindreau se réjouit de son rôle de promotion de la distinction interculturelle qui fonctionne depuis au moins deux siècles entre la France et les USA: Edgar Allan Poe défendu par Baudelaire, Faulkner par Sartre, sans compter que les cercles littéraires français continuent de défendre leurs propres auteurs américains— Paul Auster, Jerome Charyn, Russell Banks, ou Percival Everett, en toute distinction littéraire naturellement protégée de tout nationalisme littéraire par l'universalisme revendiqué de la culture française.

L'Amérique qu'aimait particulièrement Coindreau était le Sud. A propos de *Le Dieu-poisson* de Fred Chappell, son dernier roman américain, il dit à Christian Giudicelli: « j'y retrouvai tout ce qui me séduit dans la littérature du Sud: un passé tragique et douloureux toujours présent, des maisons hantées par plusieurs générations d'ancêtres et, dans la chaude pesanteur des années écoulées, tous les impondérables, les lambeaux de vies larvées débordantes de mystère. » (Coindreau, 1974 : 126) Tout comme Faulkner avait identifié les officiers sudistes de la guerre civile aux *Chouans* de Balzac, Coindreau, lui-même vendéen, était en sympathie avec un Sud rebelle et défenseur farouche de sa ruralité contre un Nord outrageusement matérialiste et démocratique.

---

<sup>3</sup> En français dans le texte. *Faulkner & Cowley*, 1970 : 35.

Vers la fin de sa vie le vieux traducteur se dépeignait volontiers comme un dilettante — il avait toujours agi en toute subjectivité. Mais les écrits restent : dans sa mission d'ambassadeur culturel Coindreau considérait qu'une réalité immuable subsistait : les Français, ce n'était pas des Américains. Ce que Coindreau théorise dans un article, « la France et les roman américain contemporain », qu'il fit traduire pour parution dans la *Kansas City University Review* (1937). Voilà que pour une fois il s'adressait aux Américains, mais pour justifier sa propre position parmi eux. Ce texte devait servir de préambule à un recueil d'essais et d'entretiens, *The Time of William Faulkner*, qui parut en 1971. Le texte commençait par insister sur la différence de goûts entre les deux pays : le goût français est différent, explique-t-il, parce qu'il a été modelé par trois siècles d'éducation classique et l'esthétique du dix-septième siècle. L'un des héritages les plus importants de la tradition française est l'universalité en art. Mais quoi que les Français aient envie de croire, l'art est avant tout une affaire nationale. Aussi un éditeur habile d'œuvres étrangères aura à cœur de rechercher ce qui s'accordera au peuple du pays cible : « Les lecteurs se comportent comme ces voyageurs qui ne cherchent dans les pays qu'ils visitent que ce qui ressemble le plus à leur propre pays » (Coindreau, 1971: 4, ma traduction).

Que faut-il donc pour que l'œuvre plaise en France selon Coindreau ? Elle doit obéir à certaines contraintes: le romancier doit être un fin psychologue, capable de percer le masque superficiel des apparences convenables. L'action importe peu, dans la mesure où pour le Français cultivé l'intrigue d'un roman n'est pas ce qui l'intéresse. Non plus que les idées, d'ailleurs. Une bonne « comédie de caractères » vaut tous les romans ou pièces à thèse du monde. Il est donc naturel que les Français se soient intéressés aux romanciers américains les plus réalistes, comme Sinclair Lewis ou Sherwood Anderson. Et puis il y a l'intérêt documentaire : les romanciers réa-

listes présentent aux lecteurs français ce que leur réticence à voyager les empêcherait toujours de rencontrer. Toujours selon Coindreau, Willa Cather ne convient pas aux Français — trop sérieuse pour les enfants, trop naïve pour les adultes, elle ne vérifie pas la réalité documentaire qu'elle retranscrit, et d'ailleurs, comme il aime le rappeler après Gide, « c'est avec les beaux sentiments qu'on écrit les mauvais livres. »

Ce qui n'explique pas totalement pourquoi les Français s'intéresseraient aux modernistes américains. Peut-être que périodiquement, pense-t-il, un pays ressent le besoin de rejeter les vieilles traditions et d'en embrasser de nouvelles—de telles révolutions sont le signe d'une nation troublée, dont les membres recherchent alors des livres étrangers qui reflètent leur malaise. Quoi qu'il en soit, un livre dépourvu de talent artistique ne saurait plaire aux Français — ce qui disqualifie encore une fois Willa Cather.

Coindreau passe en revue les éditeurs français les plus attentifs à suivre l'avant-garde littéraire américaine, comme de l'avant-garde française. Bien entendu, la NRF de Gallimard se détache. La première traduction de Coindreau pour « Du Monde Entier » était *Manhattan Transfer*, et si elle a rencontré son public, c'est qu'elle satisfait aux trois conditions pour s'assurer l'estime du public éclairé. Pour la première fois les Français découvraient New York comme ils se l'imaginaient, avec toutes les misères et turpitudes des grandes villes (ce qui vérifie en effet l'attraction des Français pour New York, qui incarne la quintessence de l'Amérique). Ensuite, ils retrouvent dans ce roman l'impatience qui est alors la leur, en une communion des sensibilités. Et finalement ils apprécient l'habileté de la technique cinématographique de Dos Passos. La popularité superficielle de ce barbare d'Hemingway ne pouvait en revanche qu'être un feu de paille, estimait Coindreau.

En ce qui concernait Faulkner c'était très différent, et Coindreau explique qu'il avait fallu déployer une véritable stratégie pour que le public ne passe pas à côté d'un écrivain majeur, que ce soit dans le cadre de la littérature américaine ou au niveau mondial. *Sanctuaire* était introduit par une préface de Malraux, capable de remarquer l'événement littéraire derrière le viol à l'épi de maïs qui avait hypnotisé les critiques : Malraux identifiait que le sujet de Faulkner était la confrontation tragique du sujet avec l'irréversible, ce qui allait s'affirmer encore davantage dans *Lumière d'août* et *Absalon, Absalon !* mais qui s'amorçait dans *Sanctuaire*. Ce qui intéressait les Français était de rechercher la tragédie épique de l'homme moderne, et cette recherche, ils allaient la mener à bien.

### **3. SARTRE : LES BESOINS DES LETTRES FRANÇAISES**

Pas de traducteurs-passeurs, semble-t-il, sans le relais des écrivains-passeurs. Sartre est emblématique, bien sûr, puisqu'il n'avait pas accès au texte original, et aussi parce que plus que tout autre peut-être il fait son choix dans ce que lui ouvre la littérature américaine. Voici en quels termes il parle de cette rencontre :

Quant aux Américains ce n'est pas par leur cruauté ni par leur pessimisme qu'ils nous ont touchés : nous avons reconnu en eux des hommes débordés, perdus dans un continent trop grand comme nous l'étions dans l'Histoire et qui tentaient, sans traditions, avec les moyens du bord, de rendre leur stupeur et leur délaissement au milieu d'événements incompréhensibles. Le succès de Faulkner, d'Hemingway, de Dos Passos n'a pas été l'effet du snobisme, ou du moins, pas d'abord : ce fut le réflexe de défense d'une littérature qui, se sentant menacée parce que ses

techniques et ses mythes n'allaient plus lui permettre de faire face à la situation historique, se greffa des méthodes étrangères pour pouvoir remplir sa fonction dans des conjectures nouvelles (Sartre, 1948 : 227-8).

Chez les Américains, Sartre admire une sorte de force brute, primitive, une indépendance par rapport à des traditions culturelles antérieures, et donc l'obligation de se forger une technique neuve à partir de l'intuition immédiate. A Yale,

[dans le roman américain] nous n'avons pas recherché par délectation morose des histoires d'assassinat et de viol, mais des leçons pour renouveler l'art d'écrire. Nous étions, à notre insu, alourdis par nos traditions, notre culture. Sans les mêmes traditions, sans aide, ces romanciers américains ont forgé, avec une brutalité barbare, des outils d'une valeur inestimable. Nous avons rassemblé ces outils, mais il nous manque la naïveté de leurs créateurs nous les avons pensés, démontés puis remontés, nous avons théorisé à leur sujet et tenté de les intégrer dans notre grande tradition du roman. Nous avons traité de façon consciente et intellectuelle ce qui était le fruit d'une talentueuse spontanéité (Sartre, 1997 : 17).

On comprend bien que derrière ce « nous » il y a avant tout un « je » qui s'est construit en synthétisant tradition française et sauvagerie brute américaine. Comme le résume Yan Hamel,

en dénigrant ses concitoyens et en faisant l'éloge des romanciers d'outre-Atlantique, Sartre parvient à gagner sur les deux tableaux : il se place au centre d'une dialectique

qui lui permet à la fois de dépasser les autres Français enfermés dans un rationalisme dépassé, et les Américains trop « spontanés » pour saisir intellectuellement toutes les implications de leurs propres réalisations littéraires (Hamel, 2007 : 54).

Ainsi quand il compare Proust à Faulkner pour leur traitement de la temporalité dans l'article sur *Le bruit et la fureur*, Sartre leur voit bien des similarités — logiquement, leurs « techniques romanesques » auraient dû converger, car ils partageaient la même « métaphysique ». « Seulement, écrit Sartre, Faulkner est un homme perdu et c'est parce qu'il se sent perdu qu'il risque, qu'il va jusqu'au bout de sa pensée. Proust est un classique et un Français : les Français se perdent à la petite semaine, et ils finissent toujours par se retrouver » (Sartre, 1947: 71).

L'audace des romanciers américains montre le chemin aux jeunes romanciers français, comme à l'époque de Victor Hugo l'Anglais Shakespeare montrait le chemin à ses partisans de la bataille d'*Hernani*, contre les trois unités aristotéliennes dont précisément Sartre fustige encore le culte sclérosant.

Proust l'a justement écrit, dans le « Contre Sainte-Beuve »: « les grandes œuvres sont écrites dans une sorte de langue étrangère. » Cette langue étrangère, Sartre va l'apprendre non pas dans la tradition des lettres françaises bien sûr, mais chez les étrangers, et c'est ce que les conférences à « La Lyre havraise » montrent dès les débuts d'un écrivain. L'intérêt des écrivains américains, c'est qu'ils restent étrangers, irréductiblement. C'en est même agaçant, pénible, mais le lecteur qu'est Sartre n'est pas là pour le confort. En effet, en conclusion de son essai sur *Sartoris*, Sartre paraît s'irriter de l'impénétrabilité des personnages créés par Faulkner, mais cette contradiction maintenue fait partie de la tension contradictoire qui



devrait être tenue dans le roman, selon son art poétique. Il termine par une série de questions qui se concluent par la phrase célèbre, et étrangement sainte-beuviennne : « Il faudrait le connaître ».

« Il faut le connaître », parce que le roman est lié à un milieu d'émergence. Un mot frappe à la lecture de l'essai sur Dos Passos et de celui sur *Le bruit et la fureur* : la notion d'étouffement sans secours (Sartre, 1947 : 18, 74). Ce sont deux écrits de l'immédiat avant-guerre (parus en août 1938 et juillet 1939), et Sartre y laisse transparaître l'inéluctable, le tragique de la montée de la crise.

C'est particulièrement évident dans l'article sur *Le bruit et la fureur*, intitulé « A propos de *Le bruit et la fureur* : la temporalité chez Faulkner ». Il s'agit d'un thème auquel Sartre s'intéresse particulièrement, puisqu'il avait décrit le temps arrêté chez Huxley. Il y commence par quelques remarques générales sur la technique narrative de Faulkner, comment la chronologie est brisée, pour en arriver à une idée force : « une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là. Or, il saute aux yeux que la métaphysique de Faulkner est une métaphysique du temps » (Sartre, 1939 : 66). Comme Quentin Compson ou son père dans le roman, Sartre se focalise sur la tragédie de la temporalité, souligne combien sa détresse est d'être prisonnier du temps – ce qu'un autre personnage de Faulkner va symboliser des années plus tard par la phrase qui est une des deux ou trois citations les plus célèbres de Faulkner, « le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé. » Sartre épouse la perspective des Compson père et fils, comme si elle était celle de l'auteur. En dehors de quelques allusions à la section sur Benjy, il n'essaie pas de confronter la vision rétrograde des Compson de la 2<sup>ème</sup> section du roman à celle qui émane des autres sections : il creuse, explicite leur emprisonnement dans le passé jusqu'à en mettre à jour les apories : « Dans *Le bruit et la fureur* tout se passe

dans les coulisses : rien n'arrive, tout est arrivé » (Sartre, 1939 : 68). La remarque vaut pour Quentin Compson ; mais moins pour son frère, le pervers paranoïaque Jason Compson, chez qui toute l'attention est tendue vers ce moment futur où inéluctablement sa nièce va le ridiculiser, ni pour Dilsey, au centre de la quatrième et dernière section du livre, exemple de foi et d'espérance.

Finalement, Sartre met en cause la perspective de Faulkner, et plaide pour une métaphysique plus humaniste :

L'homme passe sa vie à lutter contre le temps et le temps ronge l'homme comme un acide, l'arrache à lui-même et l'empêche de réaliser l'humain. Tout est absurde : « La vie est une histoire contée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, qui ne signifie rien » (Sartre, 1939 : 73).

Sartre remet en cause cette philosophie faulknérienne, en s'appuyant sur le Heidegger de *Sein und Zeit* à qui il cède la place pour la dernière phrase de l'essai : la conscience existe parce que l'homme a la capacité de se projeter dans l'avenir : « L'homme n'est point la somme de ce qu'il a, mais la totalité de ce qu'il n'a pas encore, de ce qu'il pourrait avoir » (Sartre, 1939 : 74). En somme, l'absurdité que Faulkner trouve dans la vie humaine est inauthentique, artificielle. Sartre termine par un paragraphe qui renvoie à la période où il a été écrit, juste avant la seconde guerre mondiale, et il y apparaît gravement empreint de la conscience des temps difficiles qui commencent :

D'où vient que Faulkner et tant d'autres auteurs aient choisi cette absurdité-là, qui est si peu romanesque et si peu vraie ? Je crois qu'il faut en chercher les raisons dans les conditions sociales de notre vie présente. Le désespoir

de Faulkner me paraît antérieur à sa métaphysique : pour lui, comme pour nous tous, l'avenir est barré. [...] Nous vivons au temps des révolutions impossibles, et Faulkner emploie son art extraordinaire à décrire ce monde qui meurt de vieillesse en notre étouffement. J'aime son art, je ne crois pas à sa métaphysique : un avenir barré, c'est encore un avenir (Sartre, 1939 : 74).

La conscience de son devenir, ou de ce qui aurait pu advenir, est encore une façon d'être à travers l'anticipation de soi-même, de ce qu'on peut devenir — une idée centrale de l'existentialisme en gestation, qui va s'épanouir dans *L'Être et le néant* en 1943.<sup>4</sup>

Bien qu'il ne tienne pas compte de l'ironie de Faulkner, du dialogisme juxtaposé qui naît de la construction de ce roman, du contrepoint qui fait se répondre les quatre sections du roman, si différentes, l'essai de Sartre sur la temporalité chez Faulkner est célèbre, souvent reproduit dans les anthologies critiques. Ce qu'il dit du roman de Faulkner n'est pas faux, juste parcellaire — et viendra un moment où le poids du passé se fera justement plus lourd dans les romans de Faulkner, de sorte qu'il est un peu prémonitoire. Mais cela montre aussi combien un écrivain peut prendre de libertés dans l'interprétation d'une œuvre quand il fourbit ses propres armes littéraires. Dans l'essai sur Faulkner pointe l'argumentation de

---

<sup>4</sup> Parallèlement, Vanessa Besand souligne la proximité entre la pratique romanesque de Hemingway et l'humanisme de Sartre : « En montrant l'homme en action et en mouvement et en cherchant à le définir par ses actes et non par des caractérisations ontologiques figées, le roman béhavioriste s'aventure du côté d'un humanisme moderne, qui ne place plus l'homme au centre du monde, mais qui fait de celui-ci l'unique législateur possible dans un univers où seule règne la subjectivité humaine » (Besand, 2013 : 37-38).

1945 : « l'existentialisme est un humanisme. » Sartre souligne que l'universalité de la condition humaine, c'est de mesurer ses limites, tâcher de les repousser par l'action. En attendant, Sartre illustre la perspective française qui a longtemps présidé sur Faulkner, celle d'un écrivain obsédé par une vision tragique de la nature humaine — ce sens tragique profond que Malraux retrouve dans sa préface à la traduction française de *Sanctuaire* : qu'il finit par appeler intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier. Expression que cite d'ailleurs Sartre dans sa conférence de Yale en s'entendant avec son compatriote sur « le visage des Etats-Unis — visage tragique, cruel et sublime » (Sartre, 1946 : 7).

Sartre reproche particulièrement aux Français de n'avoir pas encore pris le tournant moderniste, et de croire qu'il est encore possible d'adopter sur la société et l'être humain un point de vue souverain — une vision bien en accord avec le tempérament national, analytique et rationnel. Sartre le répète à propos de tous ses contemporains : il s'agit à travers le roman de viser une totalité, de recréer un univers. Et cela avec la seule vérité qui soit : l'individu dans son expérience singulière, qui ne saurait être un type généralisable au groupe. C'est pourquoi il va conclure son cycle de conférences sur la littérature moderne au Havre par un diptyque : Jules Romains et Dos Passos. Jules Romains, auteur des *Hommes de bonne volonté*, est le romancier français. Il est mauvais. Il est même très mauvais, alors que l'autre est très bon. Jules Romains est mauvais parce qu'il a écouté les sociologues de l'école de Durkheim, qui affirment la primauté du groupe sur l'individu, même si lui n'en est pas très sûr — en fait si ses personnages sont des types, ce ne sont pas des types sociaux, mais des caractères dans la tradition française — cette tradition qui fait que, selon Sartre, les Français sont moins susceptibles d'être sensibles à Henry James parce qu'il est trop européen. Et puis Romains n'est pas comme Sartre, qui

va voir outre-Atlantique ce que le style américain peut apporter : lui se pose comme un initiateur, fier de faire des émules en Russie ou en Amérique. Romains se pose en maître. L'entreprise de Jules Romains, c'était de nous faire sentir l'individu baigné dans la foule — il fallait une technique qui permette le prolongement de l'individu au social, ce que Dos Passos a mieux réussi. « En tous cas Jules Romains a complètement échoué. Au lieu de cette fusion continue de l'individu et du social, au point qu'on ne sache jamais où commence l'un et où finit l'autre, il nous présente avec minutie des individus complètement indépendants de la société » (Cohen-Solal et Philippe, 2013 : 68). Roman raté, donc, et qui a pourtant eu du succès — pourquoi ? Grâce à la France petite-bourgeoise, qui connaît la force des masses mais est individualiste, et donc se reconnaît. Mais les petits-bourgeois, dit Sartre à Yale, sont prêts à se laisser secouer par le dynamisme des Américains.

Deuxième élément du diptyque : Dos Passos. Des conférences de la *Lyre* ne nous sont parvenues que les notes préparatoires, de sorte que le développement est parfois à reconstituer, mais l'on peut heureusement le compléter sur ce plan de la lecture de l'essai abouti « À propos de John Dos Passos, » écrit à la même époque. Ici l'effet de masse réussit parce que l'individu est submergé dans le monde : vu de l'extérieur, on ne sait presque rien de lui, il n'accède pas à l'individualité. Mais le roman comporte une juxtaposition de points de vue « du dedans » : « Le monde est vu successivement du point de vue de chacun. Le style change pour chacun » (Cohen-Solal et Philippe, 2013 : 73) Dialectique du dehors et du dedans, qui renvoie au motif de la traversée du miroir évoqué plus haut.

Sartre voit dans la technique de Dos Passos la quintessence de ce que Ramon Fernandez a décrit comme le roman, par opposition au récit : le roman c'est le présent, et donc les jeux ne sont pas faits, alors que le récit, rétrospectif, est dans l'explication. Dos

Passos, comme le Faulkner du monologue de l'idiote dans *Le bruit et la fureur*, écrit en style paratactique, qui juxtapose les sensations sans hiérarchie, sans causalité, sans organisation. Il ne remarque guère les différents styles de narration, les vignettes biographiques épiques, les collages de fragments sonores du quotidien, les bandes d'actualité qui fragmentent le style de la trilogie de Dos Passos. Mais il décrit très bien comment le lecteur va activer le texte pour en faire naître une conscience collective : « Cette conscience n'existe que par moi ; sans moi il n'y aurait que des taches noires sur des feuilles blanches. Mais au moment même que je suis cette conscience collective, je veux m'arracher à elle, prendre sur elle le point de vue du juge : c'est-à-dire m'arracher à moi » (Sartre, 1947 : 21). Dehors et dedans, encore. « L'homme de Dos Passos est un être hybride, interne-externe » (Sartre, 1947 : 23). Cette oscillation entre ce qu'on appellerait après Gérard Genette focalisation interne et focalisation externe, qui ne correspond pas à l'expérience vécue, est à l'image de l'oscillation de Sartre entre les romanciers français et les romanciers américains.

Revenant sur l'influence de Dos Passos en 1946 dans sa conférence à Yale, Sartre va reconnaître ce que sa technique doit à Dos Passos : « Quant à moi, c'est après avoir lu un livre de Dos Passos que j'ai, pour la première fois, imaginé de construire un roman à partir de vies différentes, simultanées, avec des personnages qui se croisent sans même se connaître et contribuent tous à l'atmosphère d'un moment, d'une période historique » (Sartre, 1997 : 8). Sartre l'affirme : après avoir lu les Américains sous le manteau pendant l'occupation, les deux tiers des jeunes écrivains qui envoient leurs manuscrits aux *Temps Modernes* utilisent dorénavant « la technique américaine » (les guillemets sont de Sartre) et écrivent « à la Caldwell, à la Hemingway, à la Dos Passos » (Sartre, 1997 : 8), et même situent leurs écrits en Amérique — une Amérique rêvée, bien sûr.

Les Américains ont définitivement tordu le cou à l'unité d'action aristotélicienne, vache sacrée des écrivains français, montrant « qu'on peut décrire un événement collectif en juxtaposant vingt récits individuels sans rapports entre eux », comme le fait Dos Passos. L'apport des écrivains américains est technique (on se souvient que Sartre ne voulait pas de la métaphysique de Faulkner) : il montre aux écrivains français englués dans la tradition comment renouveler l'art d'écrire. Mais le génie des deux nations transparaît dans des comportements bien distincts : « Nous avons traité de façon consciente et intellectuelle ce qui était le fruit d'une talentueuse spontanéité » pour les absorber dans la tradition des lettres françaises (Sartre, 1997 : 17). Sartre conclut sa conférence à Yale en expliquant aux Américains comment les écrivains français ont fait leur marché, et annonce un autre transfert culturel dans l'autre sens :

Bientôt, les premiers romans français écrits pendant l'Occupation paraîtront aux États-Unis. Nous vous restituerons les techniques que vous nous avez prêtées. Nous vous les rendrons digérées, intellectualisées, moins efficaces, moins brutales délibérément adaptées au goût français. Par ces échanges incessants qui font que les nations redécouvrent chez d'autres ce qu'elles-mêmes avaient inventé, puis rejeté, peut-être redécouvrirez-vous, dans ces livres étrangers, l'éternelle jeunesse de ce « vieux » Faulkner (Sartre, 1997 : 18).

De même que Sartre a montré comment les techniques inconscientes de la manière américaine ont pu renouveler la pratique romanesque française, il pronostique que les Américains vont effectuer le même aller et retour par l'étranger qui va les amener à redécouvrir leurs talents : « ces échanges incessants qui font que

les nations redécouvrent chez d'autres ce qu'elles-mêmes avaient inventé, puis rejeté».

#### 4. CONCLUSION

Que nous apprend la construction du Faulkner français ? Le transfert culturel qui s'instaure dans le passage d'une langue à l'autre, d'une tradition littéraire à une autre, crée l'espace virtuel qui permet à une culture de s'assumer dans une lumière en quelque sorte raréfiée, dans une sorte de stade du miroir lacanien où elle prend conscience de ce qu'elle est à travers le regard d'autrui. Le passeur qu'est le traducteur, ou le critique, constitue cet espace virtuel, et en faisant voyager l'œuvre d'une aire culturelle à une autre la fait interagir avec une autre aire culturelle, voire lui ouvre une audience mondiale. Nulle illusion de « fidélité » au projet de l'auteur étranger d'ailleurs, Sartre n'en était pas dupe, pour qui lire un écrivain c'est « [s]e faire des idées personnelles à ses dépens jusqu'à ce qu'[il] tombe dans un cul-de-sac » (cité par Louette, 1989 : 45). Ce processus n'aboutira donc pas à une uniformisation transculturelle conduisant à une mondialisation des écoles et pratiques littéraires : comme Jorge Luis Borges l'a maintes fois souligné, de même que le traducteur fait œuvre originale en réinventant la langue dans laquelle il introduit l'œuvre étrangère, les lectures transculturelles ont pour effet moins de transmettre que d'éveiller, de modifier profondément le champ littéraire qu'elles viennent féconder dans une pollinisation croisée.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BESAND, Vanessa (2013). « L'enfance d'un chef » et les romanciers américains. *Études françaises*, 49.2. 35-45, <http://id.erudit.org/iderudit/1019490ar> . Page consultée le 23 septembre 2016.



- CADIN, Anne (2015). *Le moment américain du roman français (1945-1950)*. Thèse en littérature française sous la direction de Michel Murat, Université Paris 4.
- COHEN-SOLAL, Annie et PHILIPPE, Gilles (dir.) (2013). *Les Conférences du Havre sur le roman*. Paris : Ousia, Etudes Sartriennes 16.
- COHEN-SOLAL, Annie, GODBERGER Paul et GOTTLEIB Richard (2014), *New York 1945-1965*, Hazan.
- COINDREAU, Maurice Edgar (1946) *Aperçus de littérature américaine*. Paris : Gallimard.
- (1971). *The Time of William Faulkner, A French View of Modern American Fiction*, Columbia: University of South Carolina Press.
- (1974), et GIUDICELLI, Christian. *Mémoires d'un traducteur*, Paris : Gallimard.
- FAULKNER, William et COWLEY, Malcolm (1970). *Correspondance: Lettres et souvenirs*, Paris : Gallimard.
- GRESSET, Michel (2013). « Maurice Edgar Coindreau, traducteur ou "passeur" ? », *Figures du passeur*. Éd. par Paul Carmignani. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2013. 385-392. OpenEdition Books. Web. 8 oct. 2015. <http://books.openedition.org/pupvd/189>
- HAMEL, Yan (2007). « Pour un roman français à l'américaine : Jean-Paul Sartre critique littéraire » *Études françaises*, vol. 43, n° 3, 2007, p. 41-54.
- (2013) « Le romancier américain, de Paul Morand à Roger Nimier », *Fabula / Les colloques*, les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1837.php>, page consultée le 23 septembre 2016.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1983). *Le regard éloigné*, Paris : Plon.
- LOUETTE, Jean-François (1989). « Sartre lecteur de Faulkner ». *Magazine littéraire* n°272, décembre 1989, p. 44-46.

- PITAVY, François. « Faulkner's Reception in France, » in Rosella Mamoli Zorzi, ed., *The Translations of Faulkner in Europe*, University of Venice Ca' Foscari, 1998, 11-21.
- SARTRE, Jean-Paul (1939). « A propos de «Le bruit et la fureur» : la temporalité chez Faulkner » In *Critiques Littéraires*, 65-75.
- (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.
- (1947). *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris : Gallimard.
- (1997), « American Novelists in French Eyes » [conférence à Yale, 1946], *Atlantic Monthly*, août 1946. trad. Nadia Akrouf, « Les romanciers américains vus par les Français », *La Nouvelle Revue française*, n° 536, septembre 1997, p. 6-18.