

Article

« Conquête de l'américanité : genèse et métamorphose d'un genre romanesque »

André Le Vot

Études françaises, vol. 10, n° 4, 1974, p. 411-433.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036592ar>

DOI: 10.7202/036592ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Conquête de l'américanité

Genèse et métamorphose
d'un genre romanesque

« On a été surpris de ce qu'un homme sorti des déserts de l'Amérique s'exprimât d'une façon supportable. Je fus regardé comme un phénomène étrange en littérature, comme une espèce de demi-sauvage tenant une plume à la main au lieu de la porter sur la tête ».

WASHINGTON IRVING

L'histoire de la littérature américaine est exemplaire en ce qu'elle illustre les difficultés innombrables que doit surmonter une nation issue d'une situation coloniale pour affirmer son identité culturelle. Selon G. B. Shaw, la Grande-Bretagne et les États-Unis seraient deux grands pays séparés par une langue commune. Cette communauté de langage a été l'obstacle initial et essentiel qui a occulté les différences fondamentales et s'est longtemps opposé à l'expression de la réalité proprement américaine. Mais plus encore, et jusqu'à un passé récent, elles ont été, pourrait-on soutenir, deux grandes nations qu'opposait une tradition littéraire commune, source d'un sentiment de supériorité condescendante pour l'une, d'insécurité intellectuelle et d'humiliation morale pour l'autre. Ce n'est qu'aux alentours de 1850, avec Whitman en poésie,

Poe, Hawthorne et Melville dans le domaine de la fiction, et c'est le seul domaine que les limites de cette étude nous permettront d'examiner, que l'Amérique produira des œuvres dignes de rivaliser avec celles de l'Europe. Et cela en dépit de maintes préventions, souvent entretenues par les Américains eux-mêmes, et dont Washington Irving, le premier des écrivains nés sous la république à connaître une réputation internationale, donne une approximation assez révélatrice : « Né dans un pays nouveau, mais familiarisé dès mon enfance avec la littérature d'un pays ancien, mon esprit a été de bonne heure rempli d'idées historiques et poétiques qui se liaient aux mœurs, aux idées et aux usages de l'Europe, mais qui pouvaient rarement s'appliquer à ceux de ma patrie... L'Angleterre est, pour un Américain, une terre aussi classique que l'Italie l'est pour un Anglais, et le vieux Londres lui inspire autant d'idées historiques que la Rome antique. »

L'emprise britannique a en effet longtemps survécu à la conquête de l'indépendance politique. Longtemps l'Amérique est demeurée une colonie culturelle, un comptoir éloigné, une province nostalgique et rétive, tributaire de la métropole pour ses nourritures intellectuelles. En 1840, plus d'un demi-siècle après la guerre d'indépendance, Alexis de Tocqueville pouvait encore écrire, faisant écho à Irving :

Non seulement les Américains vont puiser chaque jour dans les trésors de la littérature anglaise, mais on peut dire avec vérité qu'ils trouvent la littérature de l'Angleterre sur leur propre sol. Parmi le petit nombre d'hommes qui s'occupent aux États-Unis à composer des œuvres de littérature, la plupart sont Anglais par le fond et surtout par la forme. Ils transportent ainsi au milieu de la démocratie les idées et les usages littéraires qui ont cours chez la nation aristocratique qu'ils ont prise pour modèle. Ils peignent avec des couleurs empruntées des mœurs étrangères; ne représentant presque jamais dans sa réalité le pays qui les a vus naître, ils y sont rarement populaires.

Il faut d'ailleurs garder à l'esprit que les historiens américains nomment la guerre d'indépendance la Révolution, que celle-ci fut considérée au premier chef comme un acte politique, comme une guerre civile menée par des hommes de même race, de même origine, de même culture. Seuls des intérêts économiques divergents, une certaine inégalité devant la loi et l'obstination du pouvoir central à ne pas reconnaître leurs revendications avaient conduit les treize colonies, sous la pression des événements, à formuler les idées séparatistes qui prirent forme en 1776 dans la Déclaration d'Indépendance. Ce n'était point tant une affaire entre la métropole et les coloniaux qu'un grand débat d'idées sur la nature de l'empire britannique : certains Anglais, et non des moindres, soutenaient la cause des « rebelles », et, parmi les Américains, les « loyalistes » apportaient un soutien inconditionnel à George III. L'unanimité, dans un camp comme dans l'autre, fut loin d'être réalisée, et l'on sait le peu d'enthousiasme que Washington rencontra auprès de ses compatriotes aux heures sombres de la guerre.

La rupture politique, consacrée par l'éloignement géographique, fut l'occasion d'une activité littéraire intense, poèmes patriotiques, pamphlets idéologiques, essais historiques. Mais ces écrits, si différents dans le ton, ne différaient guère par leur nature des interventions d'un Edmund Burke au Parlement de Londres en faveur de l'émancipation des colonies américaines, ou des appels à la résistance d'un autre Anglais, Thomas Paine, après les premiers revers de l'armée de Washington. Lorsqu'il s'agit plus tard de décider des destinées du pays, le clivage entre partisans de la tradition et ceux du changement se fit jour à nouveau et divisa le corps politique en deux camps, d'une part les Fédéralistes, sous l'égide d'Hamilton, qui prônaient l'établissement d'un pouvoir central fort, à l'anglaise, et les Républicains qui, avec Jefferson, étaient partisans de la plus grande décentralisation possible, sur le modèle des confédérations grecque ou helvétique. On retrouve là le fondement de la dichotomie qui oppose en Angleterre le libéralisme légaliste de Burke et le « gau-chisme » agressif de Paine. Sur le plan de la politique

extérieure on constate la même opposition à l'occasion des guerres qui mettent aux prises l'Angleterre et la France pendant la Révolution et l'Empire : les Fédéralistes soutiennent la première, alors que les Républicains ne cachent pas leur sympathie pour la seconde. De proche en proche ce clivage s'étend au domaine littéraire. La sympathie des conservateurs anglophiles se confond souvent avec une admiration pour la littérature classique du XVIII^e siècle anglais alors que les républicains francophiles souhaitent une rupture avec cette tradition, l'affirmation d'une littérature autochtone qui emprunte au romantisme naissant les moyens de sa libération. Au début du XIX^e siècle les conflits d'ordre philosophique et politique se posent donc dans le domaine littéraire sous la forme d'une querelle des Anciens et des Modernes, partageant les Américains en deux camps, ceux qu'Emerson nommera plus tard le parti de la mémoire et le parti de l'espoir. L'idée de nationalisme, en Amérique comme ailleurs, à cette époque, est étroitement liée au développement du romantisme. Mais encore fallait-il, pour que se dégagât une spécificité américaine, que ce romantisme découvrit ses voies propres, différentes de celles empruntées alors par la littérature anglaise.

Il faut attendre la génération suivante, celle qui a grandi dans l'indépendance, pour que le sentiment national l'emporte sur les querelles intestines. La carence d'une littérature propre, ce supplément d'âme, est ressentie avec acuité et la problématique de son avènement posée avec vigueur. Le deuxième conflit armé qui va opposer l'Angleterre et l'Amérique de 1812 à 1814 (Washington, symbole d'une liberté durement acquise, sera incendiée par l'ennemi) est l'événement majeur qui commande l'union sacrée. En 1815 est fondée à Boston la *North American Review* qui se donne pour mission de promouvoir et de défendre les écrits américains. Son action, essentiellement polémique, est dirigée contre les revues britanniques qui accablent les productions d'Outre-Atlantique de leurs sarcasmes, l'*Edinburgh Review* et sa rivale, la *Quarterly Review*. Ainsi naît un troisième conflit, que l'on appellera la Guerre du Papier, qui va fortement contribuer à donner aux hommes de lettres américains le sens d'une appartenance

à une communauté culturelle, le sens aussi d'une littérature nationale en gestation, qui cherche son identité, bien que son existence précaire ne soit guère nourrie que des réactions suscitées par le mépris dont on l'accable. Un exemple, tiré d'une diatribe publiée en 1820 dans la très respectable *Edinburgh Review* par l'un de ses fondateurs, Sidney Smith, suffira à donner le ton de ces échanges :

(L'Américain) ne doit pas se laisser aller à la vanité et à l'ambition, ou se permettre d'être ébloui par ces galaxies d'épithètes employées par ses orateurs ou ses scribouillards pour le persuader que son peuple est le plus grand, le plus raffiné, le plus éclairé, le plus moral de la terre. Tout cela produit un effet indécemment grotesque de ce côté de l'Atlantique. Les Américains sont un peuple courageux, travailleur, éveillé, mais ils n'ont jusqu'ici donné aucune indication d'un génie quelconque (...) Ils ne sont que les derniers rejetons du tronc anglais et devraient considérer, et cela pendant des générations, que le seul titre dont ils puissent se targuer est d'appartenir à la race qui a produit Bacon, Shakespeare et Newton (...) Pendant les trente ou quarante ans de leur indépendance ils n'ont absolument rien fait pour les sciences, les arts ou la littérature (...) Qui donc, dans les quatre parties du monde, lit un livre américain ? ou va voir une pièce américaine ?

Le moment était mal choisi pour poser une telle question : sans doute n'avait-il pas lu, dans le *Sketch Book* de Washington Irving, publié l'année précédente, la nouvelle intitulée « Rip Van Winkle » dont les nombreuses adaptations théâtrales devaient faire courir les foules à Londres jusqu'à la fin du siècle ? Non pas que « Rip Van Winkle » puisse rivaliser avec les productions de Bacon ou de Shakespeare, mais pour la première fois des thèmes spécifiquement américains étaient mis en œuvre, puisant dans l'imaginaire collectif, qui allaient être enrichis, développés, orchestrés par les successeurs d'Irving. Melville ne s'y était pas trompé qui, à la veille de sa mort, écrivait en hommage au créateur des lettres américaines un poème intitulé « Le lilas de Rip Van Winkle » dans lequel

il imagine qu'un lilas, planté par le héros de l'histoire, multiplie ses pousses et transforme le voisinage en un jardin de fleurs. Des deux métaphores arboricoles, celle de Melville a au moins l'avantage de définir un devenir plutôt qu'une survivance.

C'est aussi en 1820 que Fenimore Cooper fait ses débuts en littérature, d'une façon assez significative et qui semble d'abord justifier les thèses de Sidney Smith puisque ses deux premiers ouvrages sont le produit de l'imitation des deux meilleurs romanciers anglais de l'époque. Le premier est le résultat d'une gageure. Lasse de l'entendre critiquer les romans psychologiques anglais dont elle faisait ses délices, sa femme le mit au défi de faire mieux. Incontinent, s'inspirant de *Persuasion*, de Jane Austen, Cooper écrivit par jeu *Precaution*, qui fut accepté par un éditeur. Encouragé dans cette voie, l'année suivante il transposa le sujet du roman de Walter Scott, *Waverley*, dans l'Amérique de la Guerre d'Indépendance et produisit *l'Espion*¹ qui connut un très vif succès. Son troisième roman, *les Pionniers*, s'écarte résolument des modèles anglais, passe de l'autre côté de la frontière littéraire et tire l'essentiel de son sujet du terroir où Cooper avait passé ses années d'enfance, au centre de l'état de New York, sur les bords du lac Otsego, dans le vaste domaine, Cooperstown — Templeton dans le livre — que possédait son père. L'affabulation relève bien encore du romanesque à la Scott, mais le décor, les personnages, les thèmes sont bien américains. En particulier les figures d'un vieux chef Mohican avili par l'alcool, Chingachgook, et de son ami blanc, le trappeur Natty Bumppo qui a toujours vécu libre et refuse l'ordre imposé par la communauté, symbolisé par le juge Temple (il est emprisonné pour avoir tué un daim en chasse prohibée).

1. Nous donnons ici les titres anglais des œuvres de Cooper qui seront mentionnés dans le texte : *The Spy* (1821), *The Pioneers* (1823), *The Last of the Mohicans* (1826), *The Prairie* (1827), *The Pathfinder* (1840), *The Deerslayer* (1814). L'ensemble des cinq ouvrages est généralement désigné sous le titre collectif de *Leatherstocking Tales* : le cycle de Bas-de-Cuir.

Ces trois œuvres permettent de saisir sur le vif le processus d'émancipation progressive qui va marquer la démarche de Cooper. Dans un premier temps il tente sans trop y croire de concurrencer les Anglais sur leur propre terrain : avec *Precaution*, roman de mœurs qui a pour sujet le conflit des générations à propos d'une intrigue amoureuse, le nœud est psychologique et l'action est située en Angleterre. Dans *l'Espion*, la situation frontalière qui fait le fonds des *Border romances* de Walter Scott est adaptée à l'Amérique de la Révolution, partagée entre la tradition patricienne, d'origine anglaise (le père) et l'esprit de révolte et d'indépendance (le fils) ; le personnage central, ambigu, l'espion, assurant la liaison entre les deux univers. Enfin dans *les Pionniers* le schéma, analogue dans ses prémices, s'applique à la situation culturelle américaine telle qu'elle se présente dans le microcosme de Templeton : opposition radicale entre la civilisation et l'état de nature, entre deux modes de vie, entre deux conceptions de la liberté. C'est cette situation centrale que Cooper va explorer pendant une vingtaine d'années dans les cinq livres qui, avec *les Pionniers*, vont constituer la saga de Bas de Cuir : *le Dernier des Mohicans*, *la Prairie*, *le Traceur de pistes* et *le Tueur de daims*. L'articulation dialectique est claire : d'une part la grande forêt primitive dont les Indiens, et Chingachgook tout particulièrement, sont l'incarnation, et d'autre part la civilisation en marche, représentée par des colons du type de Temple, qui en font constamment reculer les limites. Sur la ligne mouvante qui sépare les deux mondes, Natty Bumppo, le trappeur solitaire et chevaleresque, que l'on voit, âgé d'une vingtaine d'année vers 1745 sur les rives du lac Otsego dans *le Tueur de daims* et qui, toujours chassé plus à l'ouest par l'avance des pionniers, va mourir en 1804 dans *la Prairie* parmi ses amis indiens, sur le contrefort des Montagnes Rocheuses. On trouve déjà ici l'essentiel des thèmes qui sont au cœur de la destinée américaine et vont constituer la spécificité d'une littérature dégagée des influences étrangères quant à ses sources d'inspiration, ses sujets, ses situations, sinon encore la façon de traiter ces éléments nouveaux. Ces thèmes, suggérés par Irving (aliénation, fuite, errance),

seront repris par Melville, Twain, London, Hemingway, Steinbeck, Kerouac, pour ne citer que quelques-uns des écrivains les plus connus.

En premier lieu le thème de l'espace américain, présenté comme un antidote à la marche du temps et de l'histoire, comme un refuge hors de la temporalité, une fontaine de jouvence où le héros conserve ou retrouve son innocence. À quoi s'oppose la corruption de l'ordre naturel, la chute dans les pièges de la vie sociale qu'implique tout rapport avec une communauté établie : le village ou la petite ville, avec son école, son église, sa prison, est l'avant-poste où se reconstituent les structures historiques récusées par les premiers émigrants. Chaque nouveau départ, chaque nouvelle fuite vers la nature vierge, loin de l'inauthentique, l'inégalité, l'injustice, est une répétition du geste initial qui fit abandonner l'Europe par les premiers Américains.

Le thème de l'amour est singulièrement absent de cet univers romanesque. À l'occasion Natty volera au secours de belles fugitives, mais il refusera de se laisser prendre au leurre des sentiments : le mariage signifierait la création d'une famille, l'intégration dans le système, l'acceptation de ses valeurs. Les femmes se présentent trop comme l'émanation des contraintes sociales pour qu'elles puissent avoir une place dans cette continuelle errance.

Point donc d'« éducation sentimentale » dans ce type de roman, mais à sa place l'initiation aux armes, le baptême de la violence. Au cœur de la société est la femme, qui en est la parure et l'essence, produit achevé de la culture, mais dont la conquête ne peut se concevoir sans une totale allégeance aux lois de la cité ; au cœur de la forêt, à l'opposé, est le Peau-Rouge, le fils de la nature sauvage, qui en résume les terreurs et les bienfaits, image vivante d'une disponibilité à l'aventure, d'une harmonie totale entre l'homme et le cosmos. Et l'aventurier blanc se définit par ses rapports avec l'homme de couleur, médiateur entre la société dont il est issu et la nature avec laquelle il aspire à se confondre. Fourbe ou hostile, l'Indien est identifié au règne animal et combattu comme tel, comme on combat la baleine blanche chez Melville

ou l'ours fabuleux chez Faulkner, fournissant l'occasion d'un combat épique à l'issue duquel le personnage accède au statut de héros. C'est ainsi que le tueur de daims acquiert le nom qui le distingue, Hawkeye. Si au contraire l'Indien répond à la confiance par la bienveillance, il devient l'ami privilégié, le compagnon d'armes, l'intercesseur auprès des puissances des ténèbres : c'est le bon Sauvage dont les vertus attestent de la noblesse fondamentale du genre humain. Tels seront Chingachgook pour Natty Bumppo, Queequeg pour l'Ismaël de Melville, Jim pour Huckleberry Finn chez Mark Twain.

Le roman américain est caractérisé par ces amitiés viriles qui se substituent aux passions amoureuses qui constituent l'essentiel du roman européen. Mais au-delà de ces rapports affectifs, il faut bien voir que l'être privilégié, qu'il soit compagnon ou amante, remplit de surcroît une fonction importante, celle de confirmer le personnage central dans sa destinée romanesque : dans le désert américain, d'accentuer l'écart entre le héros et le corps social, d'accélérer par le mouvement centrifuge qui le porte à la périphérie de la civilisation et de lui-même ; dans la cité européenne, au contraire, par un mouvement inverse dont l'amplitude décroît jusqu'à la stase, de le mener au centre de sa culture et de son devenir, ayant acquis l'usage du monde et la connaissance de soi, défini, mûri, adulte.

Il ressort de cette analyse que le héros culturel américain, et cela dès Cooper, est un marginal, un asocial, sinon un hors-la-loi. Éternel adolescent, sa vie n'est pas faite de la somme des expériences qui conduirait à l'Expérience, mais d'une série de départs et de recommencements. Tueur de Daim, Bas de Cuir, Hawkeye... autant de nouveaux noms qui jalonnent les nouvelles incarnations de Natty Bumppo. Une seule constante, sa circonspection toujours renouvelée envers la cité, la femme et l'amour. Que cette conception déborde largement le domaine littéraire est attestée par le développement considérable qu'a connu le *western* au cinéma. Un assez grand nombre de films récents ont rejeté la greffe de ce corps étranger, l'intrigue sentimentale, qui souvent dénaturait l'esprit du genre, et on y retrouve, un siècle et demi après

les aventures de Bas de Cuir des variantes fort significatives du schéma originel. Mentionnons trois des plus célèbres : *Midnight Comboy*, *Easy Rider*, *Jeremiah Johnson*.

Le problème de l'originalité et de la permanence de ce type de littérature étant résolu, reste celui de son audience, voire de son influence hors des États-Unis. Choisissons pour l'étudier un terrain neutre, la France, dont le cas sera d'autant plus significatif que la critique française n'avait guère été attentive jusque-là aux écrits d'Outre-Atlantique. Il ne semble pas qu'aucune mention en ait été faite, à l'exception de Benjamin Franklin, avant 1819. Et la *Revue encyclopédique*, la première à leur accorder une attention soutenue, reprend insidieusement, sous la forme d'une question toute rhétorique, les conclusions de Sidney Smith : « Le génie du commerce étoufferait-il chez ce peuple le goût des beaux-arts et de la poésie? » Le meilleur connaisseur à l'époque des lettres américaines, Philarète Chasles, qui en donne des analyses dans la *Revue des deux mondes* à partir de 1831, ne croit pas quant à lui à l'existence d'une littérature américaine, même s'il apprécie ses écrivains. Dans une étude de 1835, la première à examiner en France le problème en profondeur, il analyse les raisons qui militent contre l'établissement d'une telle littérature, communauté de langue et de culture avec l'Angleterre, diversité des races et des sectes religieuses, esprit pratique et mercantile qui répugne à l'exercice des arts, bien-être trop généralisé. Quelques années plus tard quand Tocqueville écrira la deuxième partie de sa *Démocratie en Amérique* il se souviendra sans aucun doute de l'article de Chasles en rédigeant son neuvième chapitre, qui commence tout de go par une phrase qui aurait pu également être signée de Sidney Smith :

Il faut reconnaître que, parmi les peuples civilisés de nos jours, il en est peu chez qui les hautes sciences aient fait moins de grands artistes, de poètes illustres et de célèbres écrivains. (...) Je ne puis consentir à séparer l'Amérique de l'Europe, malgré l'Océan qui les divise. Je considère le peuple des États-Unis comme la portion du peuple anglais chargé d'exploiter les forêts du nouveau

monde, tandis que le reste de la nation, pourvu de plus de loisirs et moins préoccupé des soins matériels de la vie, peut se livrer à la pensée et développer en tous sens l'esprit humain.

Point donc de spécificité nationale, encore moins de littérature pour les Américains, qui ne forment que la partie d'un corps dont l'âme et l'esprit résident en Angleterre.

Et pourtant Philarète Chasles devait en 1851 publier un ouvrage consacré à cette littérature fantôme, *Études sur la littérature et les mœurs des Anglo-Américains au XIX^e siècle*, dans lequel il décrivait en ces termes la stupéfaction du public cultivé lorsqu'il découvrit avec Fenimore Cooper l'existence d'un romancier américain :

Quand Robinson Crusoe aperçut la trace des pas de Vendredi sur la plage, il ne ressentit pas plus d'étonnement que le public d'Europe au moment où les romans américains de Cooper lui apprirent que l'on pouvait vivre à New York, être né sur les bords de la Delaware, n'imiter personne et avoir du génie. Depuis longtemps les critiques avaient décidé que le talent et la qualité d'Américain étaient inconciliables.

L'accueil du public français eut en effet de quoi surprendre et devait apporter un démenti éinglant à l'ironique question de Smith : qui lit un livre américain ? *L'Espion* est traduit en 1822, un an après sa publication, et l'année suivante *les Pionniers*. Le succès fut tel que la troisième traduction, celle du *Pilote* paraît trois mois seulement après l'original. Les rééditions se succèdent et, en 1828, le *Journal de la librairie* signale dix-huit titres alors que l'année précédente un éditeur annonçait la mise en chantier d'une édition des œuvres complètes en 27 volumes illustrés par Tony Johannot. Les adaptations théâtrales se multiplient. Alexandre Dumas lui-même porte le *Pilote* à la scène et, pour ne pas être en reste, réécrit le roman à sa façon ! Eugène Sue dédie un de ses romans à Cooper et annonce dans la préface de *Plik and Plok* son intention de faire pour la France ce que Cooper a fait pour son pays. Balzac, bien que son intention avouée fût, quant à lui, de devenir « le Walter Scott français », lui voue une

admiration qui ne se démentira pas, cite son nom dans une douzaine de ses propres romans et, dans *les Chouans*, le premier roman qu'il signe de son nom, transpose l'atmosphère et les conflits du *Dernier des Mohicans* dans le bocage armoricain². Lorsqu'il relit son livre une quinzaine d'années plus tard, il reconnaît ses dettes et écrit à Mme Hanska : « Il y a là tout Cooper et tout Walter Scott, plus une passion et un esprit qui n'est chez aucun des deux ». On peut même avancer que la saga de Bas de Cuir a suggéré à Balzac l'idée majeure de la *Comédie humaine*, à savoir la réapparition de certains personnages d'un roman à l'autre. Témoignage plus intéressant encore d'une influence qui dépasse la simple assimilation de l'Armorique à l'Amérique, on constate chez Sue (*les Mystères de Paris*), Hugo (*les Misérables*) et, explicitement chez Dumas (*les Mohicans de Paris*), tout aussi bien que chez Balzac, une transposition des tribus indiennes aux milieux interlopes de la grande ville³ : la même dialectique s'y rencontre, qui oppose, aux frontières de la lumière et des ténèbres, deux races d'hommes, deux conceptions de la morale et de la légalité. Cette dialectique sera d'ailleurs reprise dans certains romans urbains contemporains, le *Midnight Cowboy* de James Herlihy par exemple. Cette vogue immense auprès des lecteurs français, qui ne peut guère se comparer qu'à celle d'*Autant en emporte le vent*, un siècle plus tard, cette influence étendue sur les romanciers français de l'époque qui ne le cède en rien à celle exercée par Dos Passos, Hemingway, Faulkner dans les années de l'après-guerre, cette identification enfin de Cooper et de l'Amérique ont cependant eu certains inconvénients, et particulièrement celui de créer une conception anachronique et stéréotypée de la littérature américaine qui

2. Voir Georgette C. Bosset, *Fenimore Cooper et le roman d'aventure en France vers 1830*, Paris, 1928. Maurice Bardèche, dans son *Balzac romancier*, Paris, 1944, souligne ainsi cette transposition : « La Bretagne pour Balzac devient immédiatement une sorte de pampa. Ses ajoncs sont des steppes, ses bouquets de vieux saules cachent autant d'embuscades que les forêts du Nouveau-Monde. Et pour que la transposition soit complète, les Chouans sont semblables aux Mohicans, toujours présents et toujours insaisissables, génies malfaisants et invisibles de cette terre dangereuse » (p. 168).

3. Voir, à ce sujet, Régis Messac, « Fenimore Cooper et son influence en France », *PMLA*, décembre 1928.

devait nuire à une plus juste appréciation de romanciers plus significatifs, qui devait même nuire à Cooper lui-même, comme le remarque l'un des historiens de son succès :

La mode est même d'insister sur son originalité : il n'imité personne ; en lui tout est américain (...) Naguère prisonnier de l'assimilation avec Walter Scott, le voici enfermé dans sa propre originalité, captif de sa première manière. Il est le romancier américain, il incarne le roman américain : celui-ci est ce que Cooper l'a fait ; le public qui en admet désormais l'existence, le conçoit sur le modèle de ses premières œuvres. Qu'il s'en écarte et se mette en tête de se renouveler, le public ne suivra pas, et il perdra ses admirateurs ⁴.

Il est surprenant, devant l'ampleur de son succès et surtout devant l'exploitation originale et quasi prophétique que Fenimore Cooper sut faire des grandes pulsions nationales, de constater à quel point il reste tributaire des conceptions néo-classiques européennes, et particulièrement anglaises, sur les sujets propres à fonder une littérature. Il inaugure par les matériaux qu'il met en œuvre une ère nouvelle dans le roman anglo-saxon, mais sa manière, son style en particulier, illisible aujourd'hui, reste incurablement marquée par la pratique de la fin du XVIII^e siècle. Et il lui aura manqué la réflexion critique, l'audace théorique d'un Poe pour qu'il puisse véritablement créer un genre qui fût entièrement original. Dans son essai par lettres, *Notion of the American*, il déplore à juste titre les conditions économiques scandaleuses qui prévalent dans l'édition américaine à cette époque et placent l'écrivain dans une situation intenable devant l'afflux d'ouvrages anglais reproduits sans droits d'auteurs, mais son analyse apparaît beaucoup moins pertinente lorsqu'il place sur le même plan une absence de matériaux romanesques traditionnels dont il avait lui-même, dans sa pratique, démontré la faible importance dès lors qu'on s'attachait non plus à pein-

4. René Rémond, *les Etats-Unis devant l'opinion française, 1815-1852*, Paris, 1962, p. 291. Excellent ouvrage, que complète admirablement la thèse inédite de Simon J. Copans sur la période s'étendant jusqu'à 1860 : *French Opinion of American Democracy, 1852-1860*.

dre des tableaux de mœurs, mais à retracer l'expérience fondamentale d'une race nouvelle :

La littérature des États-Unis a en fait deux obstacles considérables à surmonter avant qu'elle ne puisse paraître sur le marché de son propre pays en termes de parfaite égalité avec les produits anglais. Il se peut que des œuvres individuelles et solitaires puissent voir le jour çà et là sous l'impulsion des sentiments élevés qui les ont conçues, mais je crains que l'encouragement dont le talent a le plus besoin soit une aide pécuniaire, continue, saine et profitable. Le fait qu'un éditeur américain puisse se procurer un ouvrage anglais sans bourse déliée contribue à étouffer toute littérature nationale. Personne ne paiera un écrivain pour un poème épique, une tragédie, un sonnet ou un roman quand il peut obtenir pour rien une œuvre d'égal mérite (...) Le second obstacle contre lequel doit lutter la littérature américaine est la pauvreté du matériau (...) Point d'annales pour l'historien, pas de folies pour le satiriste (sauf les plus communes et les plus vulgaires), pas de mœurs pour le dramaturge, pas de fictions ténébreuses pour le romancier, pas d'offenses grossières et violentes contre la bienséance pour le moraliste.

Cooper ne considère ici que des critères quantitatifs, les circonstances qui entravent l'élargissement du terrain d'activité des écrivains et la multiplication de leur nombre. Mais il néglige l'aspect qualitatif, le problème de l'originalité de ces écrivains, et surtout celui de la nature de leurs productions. Les carences qu'il signale sont celles qui étoufferaient la créativité d'un romancier déterminé à écrire à l'européenne, comme ce sera le cas pour Henry James un demi-siècle plus tard. Le défi européen exigeait autre chose que des épigones. La chance de l'Amérique, celle qu'allaient saisir les créateurs de la génération suivante, était précisément la nécessité impérieuse de substituer l'exercice de l'imagination à celui de l'observation, de favoriser le procès de production de l'écriture aux dépens de la reproduction de la réalité. Ces contraintes fécondes allaient donner naissance à un genre roma-

nesque subjectif et symboliste, n'obéissant plus aux exigences inhérentes à la pratique du roman ou du théâtre à l'euro-péenne, mais s'enrichissant de toutes les ressources offertes par l'essai et la poésie, les seuls genres à s'être spontanément développés pendant la période coloniale. Ralph Waldo Emerson, essayiste et poète, qui, dans son *American Scholar* en 1837 avait lancé une sorte de Déclaration d'Indépendance culturelle (« nous avons assez longtemps écouté les muses raffinées de l'Europe ») résume en quelques phrases dans son essai *le Poète* le changement d'attitude qui fait de nécessité vertu : « L'expérience la plus pauvre est toujours assez riche pour l'exercice de la pensée. Pourquoi convoiter la connaissance de faits nouveaux ? Le jour et la nuit, la maison et le jardin, quelques livres, quelques actions nous sont d'un aussi grand secours que toutes les activités et tous les spectacles de la terre. Nous sommes loin d'avoir épuisé la signification des quelques symboles que nous utilisons. Nous pouvons encore les mettre en œuvre avec une terrible simplicité. »

On retrouve pourtant, vers le milieu du siècle, la même pusillanimité qui caractérise Cooper chez un autre créateur, Nathaniel Hawthorne, mais à la différence près que le constat de carence s'accompagne chez lui d'un programme positif, d'une définition, d'une défense et illustration d'un nouveau type de roman. Le catalogue des manques ne sert plus, dans la préface de son dernier roman, *le Faune de marbre*, qu'à expliquer son choix d'une terre plus romantique que l'Amérique pour décor de son intrigue :

Nul écrivain, s'il ne s'y est lui même essayé, ne peut concevoir la difficulté d'écrire un roman (5) sur un pays dépourvu d'ombres, d'antiquités, de mystère, de pittoresque, d'offenses ténébreuses, de tout en somme, sinon d'une plate prospérité baignée d'une lumière crue, comme c'est le cas, pour le bien de tous, de mon cher pays natal (...) Le roman (5) et la poésie, le lierre, le lichen et la ravenelle ont besoin des ruines pour croître.

Dix ans plus tôt, dans l'introduction de *la Lettre écarlate*, son premier roman, il avait revendiqué le droit de se soustraire

au principe réaliste attaché au roman, le droit de libérer l'écrivain de la dictature des faits. Tout ce qu'il a pu voir durant le jour, maintenant qu'il se retire dans sa chambre, se trouve « pénétré par une qualité d'étrangeté et d'éloignement, bien que l'éclairage soit aussi vif que celui du jour. Ainsi le sol de notre chambre familière devient un territoire neutre, quelque part entre le monde réel et celui de la féerie, où le Réel et l'Imaginaire peuvent se rencontrer, chacun s'imprégnant de la nature de l'autre. Les fantômes peuvent y pénétrer sans nous effrayer, et il serait dans la nature des choses de ne pas s'étonner en découvrant, baigné dans la magie de ce clair de lune, la chère silhouette d'un être disparu dans une attitude si tranquille que l'on pourrait se demander s'il revient de très loin ou s'il n'a jamais quitté le coin de l'âtre. »

L'année suivante, dans la préface de *la Maison aux sept pignons*, il conceptualise ces remarques dans un long examen des différences entre le roman traditionnel, tel qu'il se pratiquait en Europe, et un autre genre romanesque, qu'il nomme *romance*⁵ et dont les caractères reflètent assez fidèlement la pratique des écrivains américains :

Quand un écrivain appelle son ouvrage un *romance*, il est à peine nécessaire de faire remarquer qu'il revendique une certaine liberté quant à la manière et au matériau, liberté qu'il ne se serait pas cru autorisé à prendre s'il avait prétendu écrire un roman. On attend de ce dernier une fidélité minutieuse non seulement au possible, mais aussi au probable, au banal déroulement de l'expérience humaine. Quant au *romance*, bien qu'il doive se conformer aux règles rigides de la création littéraire et ne pas s'écarter de la vérité du cœur humain sans commettre un péché impardonnable, l'auteur a parfaitement le droit d'y présenter cette vérité à travers une affabulation qui soit largement dictée par son propre choix. Il lui appartient s'il le désire de régler ses éclairages de façon à aviser ou adoucir l'atmosphère, d'approfondir et enrichir les ombres du tableau.

5. Roman/*romance* : faute d'un équivalent nous garderons le mot anglais, le mettant toutefois au masculin (comme *romancero*) pour éviter toute confusion avec le français « romance ».

Mais, poursuit-il, « il fera bien, sans doute, d'user très modérément de ces privilèges ». Précaution oratoire que dément la conclusion : « Pourtant, même s'il négligeait cet avertissement, on pourrait difficilement l'accuser de commettre un crime littéraire. »

Dans le « territoire neutre » décrit dans la première citation, situé à l'intersection de l'état de veille et de la rêverie, on retrouve, intériorisée, la situation frontalière exploitée par Cooper. D'une part la réalité sociale, quotidienne et tangible, et d'autre part la forêt de la nuit, mystérieuse, où la légalité du réel cesse d'avoir cours, où tout peut arriver et tout arrive. Une connaissance même élémentaire des théories freudiennes permettra de discerner là les manifestations du *sur moi* diurne opposé au *ça* nocturne. Et l'on peut voir toutes les précautions, toutes les réticences, dictées par un sens de l'infraction, qui accompagnent chez les premiers romanciers américains le refus de perpétuer la tradition classique léguée par l'Angleterre, de cesser d'obéir au règne de la « raison » pour descendre au fond de leur conscience et explorer leurs fantasmes et ceux de leur race. Le doux Hawthorne dans sa modération infinie, ne va-t-il pas jusqu'à se défendre de commettre un « crime littéraire » s'il cède de façon trop spontanée aux tentations du fantastique ?

Il importe de marquer ici clairement les progrès accomplis dans la conquête de l'autonomie littéraire par la deuxième génération des romanciers, celle d'Hawthorne et de Melville, qui commencent à publier quand Irving et Cooper vont cesser d'écrire. Et ces progrès peuvent être mesurés par l'élargissement du sens donné au mot *romance* qui s'applique d'abord au roman historique pratiqué par Walter Scott et adapté par Cooper. Un de leurs émules, William Gilmore Simms, en donne une assez fidèle analyse dans la préface de son *romance* le plus connu, *The Yemassee* (1835) :

Le romance moderne est ce que nos contemporains offrent à la place de l'épopée ancienne (...) Les différences sont très légères. Ces différences dépendent plus des matériaux employés que du mode particulier de leur utilisation. Le *romance* est d'une origine plus noble que le

roman. Il se rapproche du poème et pourrait être considéré comme un mélange des deux. Leur ressemblance n'échappe qu'à ceux pour qui la poésie exige des vers et qui confondent rimes et poésie. Les critères du *romance*, voyez par exemple l'*Ivanhoe* de Scott, sont à peu de chose près ceux de l'épopée. Il rend les personnages captivants, il les lance dans une foule d'événements irrésistibles qui se déroulent en un temps très court (...) ses péripéties, il les recherche dans le barbare et le merveilleux. Il ne se limite pas au connu, ni même au probable. Il tente de saisir le possible et, plaçant le personnage dans des situations sans précédent, il exerce son ingéniosité à l'en tirer tout en décrivant ses sentiments et ses fortunes diverses au cours de l'action.

Et de conclure en se démarquant de son modèle, en insistant sur la spécificité américaine de son œuvre : « *The Yemassee* se présente comme un *romance américain*. Les matériaux qui le composent n'auraient pu être fournis par aucun autre pays. Certains pourraient penser qu'un peu trop d'extravagance peut se rencontrer dans certains épisodes. Sur ce sujet, qu'il me soit permis d'affirmer que le témoignage populaire peut apporter d'abondantes preuves de la véracité des incidents les plus extraordinaires. »

Cette préface fut écrite à l'occasion d'une réédition du *romance*, en 1853, c'est-à-dire immédiatement après la publication de *la Lettre écarlate* (1850) et de *Moby Dick* (1851). Il est évident que l'acceptation du mot *romance* n'est pas la même que celle qu'en donne Hawthorne dans ses préfaces. On constate en particulier que Simms, à la fin de notre citation, se réfère à la réalité historique pour justifier l'outrance de certaines péripéties. L'américanité de l'ouvrage n'est pas due, selon lui, à une conception nouvelle du genre, mais à la seule nature du matériau exploité (guerre contre les Indiens) et du caractère des faits relatés (outrance barbare). Comparant à juste titre le *romance*, tel qu'il l'entend, et l'épopée, il est par ailleurs amené à en souligner le caractère linéaire, ainsi que le dynamisme de la narration et la violence de l'action. L'imagination joue certes un rôle dans ce type de récit, mais

elle se limite à l'exercice de l'ingéniosité, de l'habileté qui consiste à nouer et dénouer une intrigue compliquée à souhait, à concevoir des situations « sans précédent », etc. Nous sommes très proche d'*Ivanhoe* en effet, et le caractère américain de l'œuvre tient essentiellement à des éléments extérieurs, l'intrigue, la figuration et le décor : du folklore. Rien dans tout cela de la prescience des grands archétypes américains qui fait l'importance de Cooper, rien non plus de la fascination des ténèbres, de cette libération de l'imaginaire que l'on va rencontrer chez Melville et Hawthorne. Deux seules remarques, qui ne s'appliquent guère à *The Yamassee*, méritent d'être retenues, celle qui considère le *romance* comme très proche du poème en prose (en contradiction avec l'insistance soulignée plus loin sur le caractère événementiel et narratif du *romance* et celle qui mentionne le « merveilleux » comme une des sources de ses péripéties (en contradiction avec la remarque suivante que le *romance* ne se borne pas au connu et au probable, mais au « possible » : le merveilleux est-il « possible »? s'il s'explique rationnellement ne perd-il pas ses caractères, se réduisant à l'étrange?)

Ces deux remarques mettent en évidence ce qui fait précisément défaut aux écrits d'Irving, de Cooper comme de Simms, et qu'il faut inscrire à l'actif de Melville et Hawthorne : d'une part une écriture musicale et suggestive, pour tout dire poétique, qui orchestre les thèmes et ne se borne pas à véhiculer une intrigue, et d'autre part un sens du fantastique et du merveilleux qui n'hésite pas à franchir la ligne de démarcation entre les conventions du probable ou du possible et ce qui ne relève que de la juridiction de l'imaginaire. La réussite littéraire de ces deux écrivains tient au fait qu'ils ont d'abord recherché la spécificité romanesque avant la spécificité nationale. Ayant découvert l'une, l'autre leur a été donné de surcroît, puisque, libérés des faux problèmes et des fausses doctrines, ils se sont donné les moyens non pas tellement de décrire, d'interpréter ou d'exprimer la réalité américaine, ce qui avait déjà été fait avec des instruments inadéquats, en surface, et comme de l'extérieur, mais de la recréer telle qu'elle frappait leur imagination singulière dans la

solitude et la profondeur de leur vision, sans souci de réalisme, ou de cohérence, ou de beau style. Melville a certainement été plus loin que son ami dans cette voie, dans sa volonté d'aller au bout de l'aventure spirituelle quand bien même personne ne le suivait. Alors qu'Hawthorne dans *La lettre écarlate* s'appuie sur la chronique et, plaçant son action dans un passé riche en couleurs, s'assure à bon compte des effets de pittoresque, Melville, lorsqu'il arrive à sa maturité artistique, refuse dans *Moby Dick* ce que le romantisme a de plus superficiel, la couleur locale et l'action historique.

Tel Cooper dans la série des Bas de Cuir, il tourne le dos à la cité et lance son héros dans un *no man's land* où il sera livré à ses seules ressources, conforté seulement par l'amitié de l'homme de couleur, Queequeg. Dès la première phrase, par une simple allusion riche en connotations culturelles, il annonce le sujet : « Appelez-moi Ismaël ». Ce que l'on entend, c'est la voix du bâtard biblique renié par Abraham, exilé dans le désert. Par un excès de dépouillement, Melville choisit l'Océan pour recréer ce lieu frontalier, ce « territoire neutre » où s'aventureraient naguère Patty Bumpo et les spectrales apparitions d'Hawthorne : nulle rencontre romanesque, nulle aventure terrestre pour ce baleinier qui voguera, ivre de la folie de son capitaine, entre l'eau et le ciel pendant de longues saisons. Cooper aussi a écrit des romans maritimes, mais la mer, pour lui, est une pure surface réfléchissante, une grand-route où l'intrigue se meut d'une terre à l'autre, le lieu du va-et-vient entre des pôles opposés, alors que pour Melville c'est la voie dangereuse du non-retour par laquelle on s'enfonce toujours davantage dans la sauvagerie du non-humain. À l'horizontalité du récit coopérien s'oppose aussi la verticalité de la prose melvillienne : ce que le narrateur déchiffre dans les abîmes de l'océan est le sujet du livre et tout le reste y ramène sans cesse. Les scènes de chasse et de carnage, les conflits entre le capitaine et ses hommes, les longs chapitres sur la nature des cétacés ou les innombrables explications technologiques, tout cela n'est qu'un prétexte qui reconduit le lecteur par cercles concentriques, vers l'obsession centrale et l'interrogation majeure sur la nature de Dieu, l'existence

du mal, les rapports du Créateur et de la créature. Ainsi le *romance*, tout de péripéties linéaires chez Cooper et Simms, et qui par sa nature même ne saurait jamais atteindre l'épaisseur romanesque de la fiction européenne, acquiert ici une dimension originale, la profondeur. Avec Melville, délaissant une objectivité illusoire pour une féconde subjectivité, ayant coupé les ponts, pris le large, le *romance* finit d'occuper l'espace entier de ses virtualités, riche de ses apparentes insuffisances, ouvrant de nouveaux territoires longtemps considérés comme stériles par les Américains eux-mêmes. Melville n'a guère été lu de son vivant, et encore moins compris, mais il reste aujourd'hui éminemment *lisible*, au sens où l'entend Roland Barthes, au même titre que Faulkner par exemple, qui a œuvré dans le même domaine hanté de nuit et de terreur. Il a doté l'Amérique, qui fut pour lui une marâtre, et comme à son insu, d'une des œuvres les plus fortes du XIX^e siècle, au carrefour de la modernité et qui, par un retournement du sort, se trouve annoncer une des tendances les plus riches du XIX^e siècle.

Le cas d'un autre génie méconnu, celui d'Edgar Poe, vient illustrer avec éclat qu'il a toujours manqué un public aux écrivains américains eux-mêmes, et que les œuvres les plus originales ont été, pour ainsi dire, posthumes. Même chez ceux que le succès a récompensé on trouve cette amertume de constater que l'artiste n'a pas de place dans la société de son pays. Chez un des romanciers les plus comblés, Ernest Hemingway, on surprend ce désenchantement quand, dans le premier chapitre des *Vertes Collines d'Afrique*, il passe en revue le cours de la littérature américaine et, à la question de son interlocuteur, « Qui est votre Thomas Mann, qui est votre Valéry ? » il répond assez injustement : « Nous n'avons pas de grands écrivains, quelque chose leur arrive à un certain âge (...) Nous les détruisons de nombreuses façons ».

Et pourtant *Moby Dick* vaut bien *la Montagne magique*, et sans l'œuvre de Poe ni Baudelaire, ni Mallarmé, ni Valéry n'auraient été ce qu'ils sont. Ce sont ces trois poètes qui ont donné à Poe cette existence posthume, qui l'ont salué comme le plus grand d'entre eux, comme le symbole même de l'artiste

persévérant dans son ascèse au milieu de l'incompréhension et de l'indifférence générales, un météore, un miracle et, comme le dit Mallarmé, « le cas littéraire absolu ». Ces trois Français ont nourri leur œuvre propre de l'exemple de sa pratique, certes, mais aussi et surtout de la théorie de la littérature qu'il a inlassablement élaborée au long de ses articles critiques et qu'il a magistralement exposée dans sa *Philosophie de la composition* en 1846, couronnée deux ans plus tard par *Euréka*. Son attention scrupuleuse aux procédés de la création artistique, la rigueur de ses analyses, son insistance sur la spécificité, la « littéralité » de la production littéraire, qui récuse toutes les autres critiques — biographique, socio-historique, impressionniste, éthique — pour lesquelles le texte est d'abord un document, tout cela annonce et alimente ce qu'on appelle aujourd'hui la nouvelle critique, que ce soit la poétique de Valéry, les théories des formalistes russes et jusqu'aux toutes dernières tendances illustrées par la critique générative. Ses recherches l'ont amené à formuler des lois assez précises et générales pour donner naissance à une théorie transformationnelle du texte qui, appliquée au roman, a permis de mettre en évidence des sous-genres latents qu'il a créés et illustrés et qui depuis ont fait fortune, le roman policier et la science-fiction entre autres.

Dans son œuvre, si peu américaine en apparence, on reconnaît pourtant le sentiment de solitude et d'angoisse qui hante la forêt de Cooper et l'océan de Melville, et on remarque aussi l'absence significative des tourments de l'amour et des inquiétudes de l'ambition qui s'attachent au roman européen. Comme ses devanciers et ses successeurs, Poe affirme son américanité par le refus du quotidien, par la recherche de l'essentiel, par une quête qui conduit l'homme nu face à l'ange du bizarre et de la mort. Tocqueville ne s'y est pas trompé qui, tout en déplorant cette tendance contraire à ses goûts littéraires, y a vu, l'année de la mort de Poe, la marque de la littérature américaine à venir, une littérature qui exalte les pouvoirs de l'imagination et du verbe et qui, refusant le concret et le littéral, a réussi non seulement à fonder sa spécificité nationale, mais à atteindre à l'universel : « Ne trouvant

plus de matière à l'idéal dans le réel, les poètes en sortent entièrement et créent des monstres. Je n'ai pas peur que la poésie des peuples démocratiques se montre timide ni qu'elle se tienne très près de la terre. J'appréhende plutôt qu'elle ne se perde à chaque instant dans les nuages et qu'elle finisse par peindre des contrées entièrement imaginaires. Je crains que les œuvres des poètes démocratiques n'offrent souvent des images immenses et incohérentes, des peintures surchargées, des composés bizarres, et que des êtres fantastiques sortis de leur esprit ne fasse parfois regretter le monde réel. »

ANDRÉ LE VOT