

PRESES  
UNIVERSITAIRES  
DE FRANCE

Michel Terrier

**Le Roman  
américain  
(1914-1945)**

80  
45

Le roman américain

1914-1945

16°R  
19611  
(9)

COLLECTION DIRIGÉE PAR PAUL BACQUET

LE MONDE ANGLOPHONE

---

# Le roman américain

1914-1945

MICHEL TERRIER

PROFESSEUR  
A L'UNIVERSITÉ JEAN-MOULIN, LYON III



---

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE



DL-04-09-1979-23322



ISBN 2 13 035874 8

1<sup>re</sup> édition : 3<sup>e</sup> trimestre 1979  
© Presses Universitaires de France, 1979  
108, Bd Saint-Germain, 75006 Paris

## Sommaire

AVANT-PROPOS	9
PREMIÈRE PARTIE	
<i>PERSPECTIVES D'ENSEMBLE</i>	
<i>Situation du roman américain</i>	13
Voies d'approche	13
Originalité du roman américain	14
Le roman américain vu de France	16
<i>Le cadre historique</i>	21
La première guerre mondiale	21
L'après-guerre	24
La crise de 1929	25
La deuxième guerre mondiale	27
<i>Révoltes et conservatismes</i>	28
Le puritanisme	29
Structures sociales et institutions	31
Le racisme	33
<i>Le renouvellement des formes romanesques</i>	34
<i>Aperçus sur le roman avant 1917 et après 1945</i>	38
<i>Le Rêve Américain</i>	41
<i>Le Rêve Sudiste</i>	43
<i>La mythologie individualiste</i>	44
<i>Réaffirmation du Rêve Américain au vingtième siècle</i>	47

## DEUXIÈME PARTIE

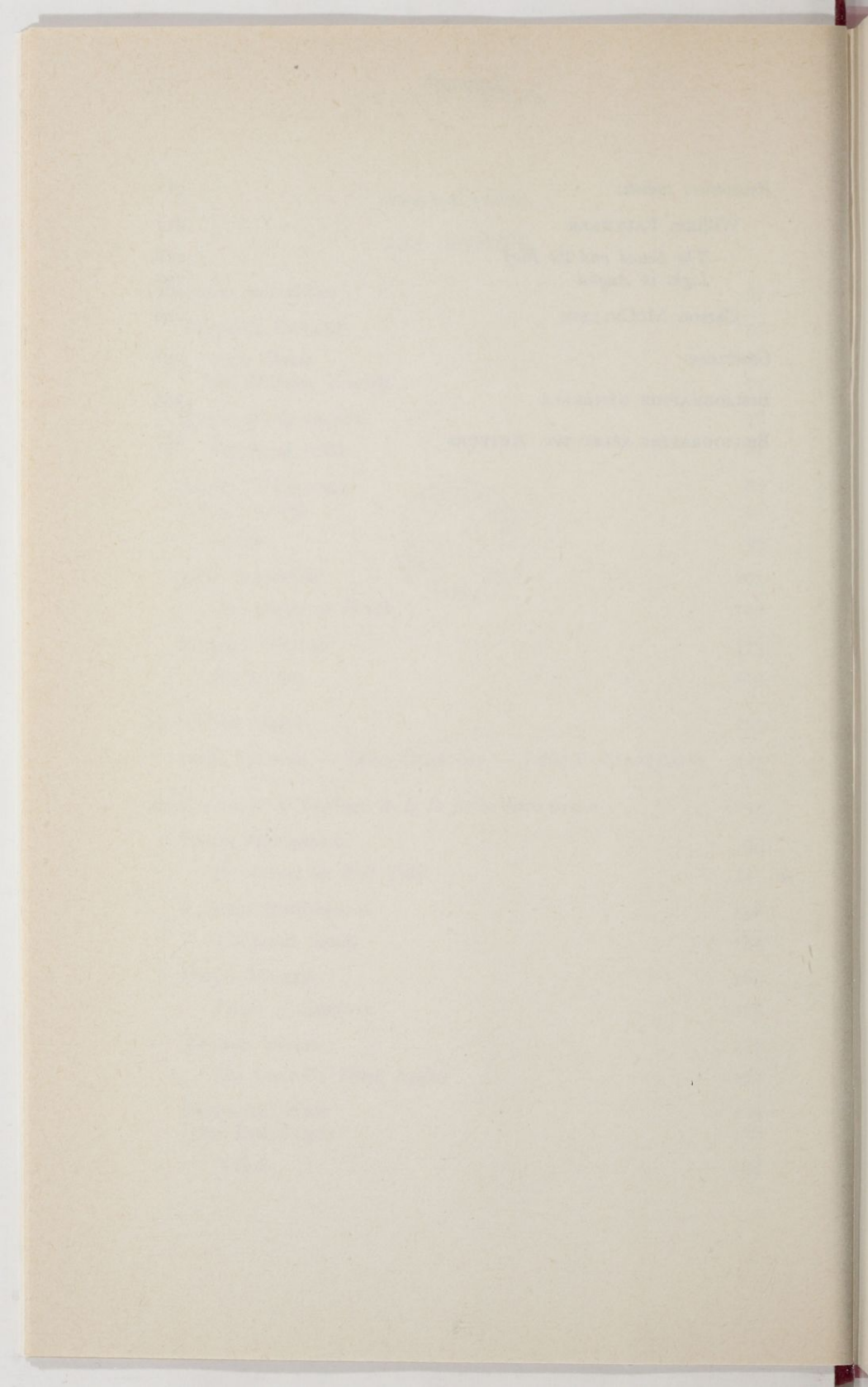
## LES ŒUVRES

<i>Romanciers naturalistes</i>	57
Theodore DREISER	57
<i>Sister Carrie</i>	61
<i>An American Tragedy</i>	71
Sherwood ANDERSON	78
<i>Winesburg, Ohio</i>	81
James T. FARRELL	87
Sinclair LEWIS	91
<i>Babbitt</i>	95
John STEINBECK	101
<i>The Grapes of Wrath</i>	107
Richard WRIGHT	113
<i>Native Son</i>	119
<i>Le réalisme modéré</i>	125
Willa CATHER — Ellen GLASGOW — John P. MARQUAND	125
<i>Renouvellement de l'écriture et de la forme romanesques</i>	135
Ernest HEMINGWAY	135
<i>For Whom the Bell Tolls</i>	141
F. Scott FITZGERALD	148
<i>The Great Gatsby</i>	154
Henry MILLER	160
<i>Tropic of Capricorn</i>	165
Thomas WOLFE	173
<i>You Can't Go Home Again</i>	178
Nathanael WEST	185
John Dos PASSOS	188
<i>U.S.A.</i>	194

<i>Romanciers sudistes</i>	211
William FAULKNER	211
<i>The Sound and the Fury</i>	218
<i>Light in August</i>	234
Carson McCULLERS	246
<i>Conclusion</i>	251
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	255
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE. AUTEURS	257



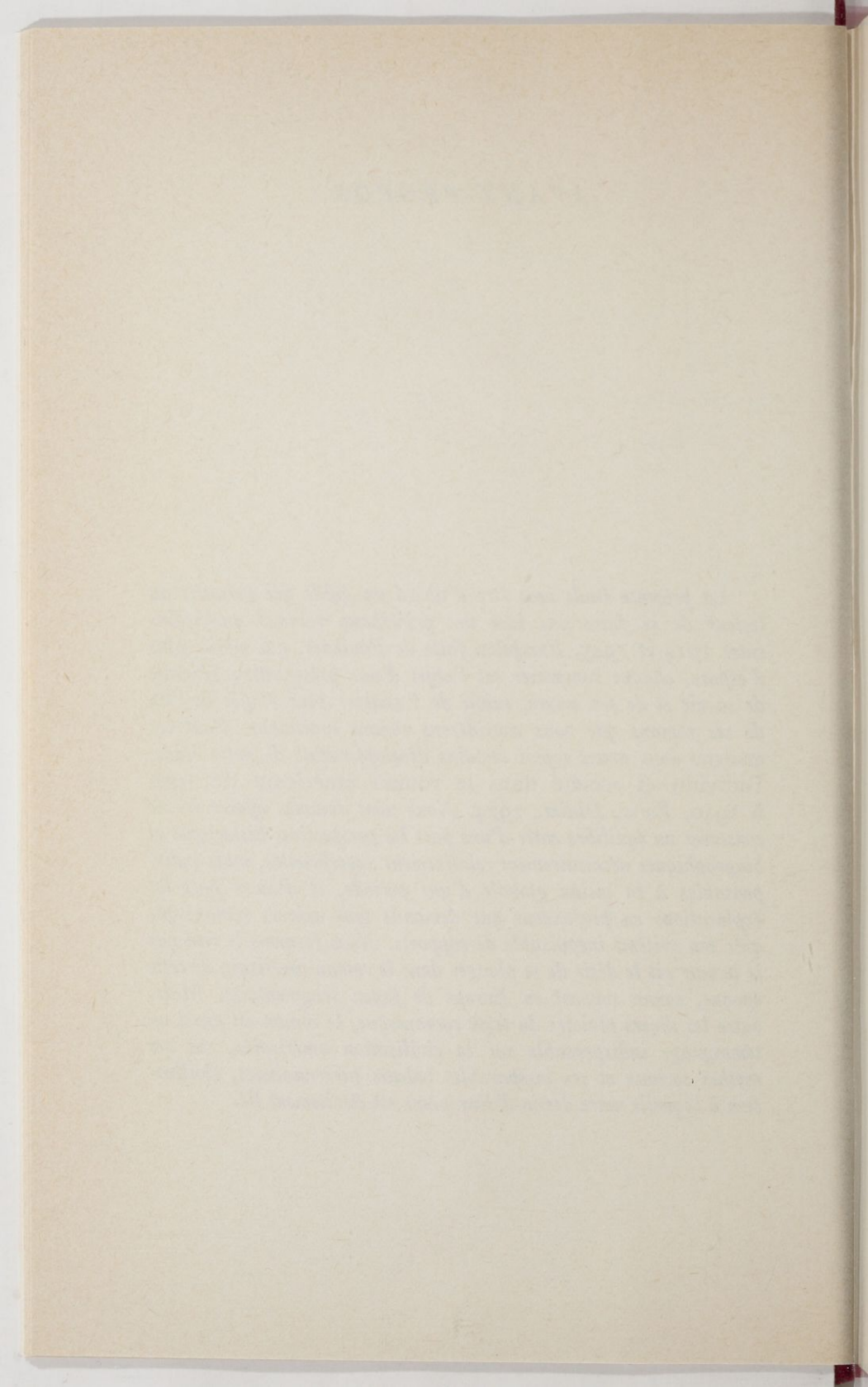




## AVANT-PROPOS

*La présente étude veut être d'abord un guide qui permette au lecteur de se faire une idée des principaux romans américains entre 1914 et 1945. Exception faite de Faulkner, qui mérite plus d'espace, chaque romancier est l'objet d'une présentation générale de sa vie et de son œuvre, suivie de l'analyse plus étoffée de l'un de ses romans que nous considérons comme marquant. Pour ces analyses nous avons repris certains développements de notre étude, Individu et société dans le roman américain de 1900 à 1940, Paris, Didier, 1974. Nous nous sommes efforcé ici de conserver un équilibre entre d'une part les perspectives historiques et biographiques nécessairement relativement superficielles, mais indispensables à la vision globale d'une période, et d'autre part les explorations en profondeur que demande tout univers romanesque avec son système inépuisable de rapports. Nous formons le vœu que le lecteur ait le désir de se plonger dans le roman américain de cette époque, connu souvent en Europe de façon fragmentaire. Mais, outre les divers plaisirs du texte romanesque, le roman est aussi un témoignage indispensable sur la civilisation américaine, sur ses mythes sociaux et ses inséparables valeurs personalistes, civilisation à laquelle notre destin d'Européens est étroitement lié.*





PREMIÈRE PARTIE

*PERSPECTIVES D'ENSEMBLE*

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
PRESS

## SITUATION DU ROMAN AMÉRICAIN

### VOIES D'APPROCHE

Notre étude se déploiera dans deux directions. Dans un premier temps, nous considérerons les romans comme autant de documents sur la période envisagée, porteurs d'une connaissance spécifique sur une conjoncture historique. Le roman reflète la guerre, la crise, la révolte contre le puritanisme, la stratification sociale. Le roman de cette époque est un miroir dirigé vers le milieu environnant, qu'il reflète et diffracte en même temps. Le roman rend compte des modifications superficielles, du mode de vie, des changements des moyens de transport, par exemple, automobile ou avion, aussi bien que des transformations profondes des structures sociales et mentales, dans une tentative de répondre à la question : « Où va l'Amérique ? » Dans cette première partie, nous replacerons le roman dans le tissu conjonctif de la civilisation américaine. Cette perspective nous amènera à dégager une thématique proprement américaine et, au-delà des événements et des structures, à souligner des constantes de l'imaginaire américain centrées autour des notions d'espace, de temps et d'individualisme. Nous aborderons alors des constantes plus ou moins fixes quoique subissant l'influence des phénomènes historiques, mais débordant et transcendant la période que nous nous



sommes assignée. Nous y esquisserons les linéaments d'une structure anthropologique de l'imaginaire américain.

Dans une seconde partie, nous consacrerons une série d'études aux romanciers marquants de cette époque-là. En somme, notre méthode nous conduit de la périphérie au centre, du général au singulier. Nous redonnerons aux écrivains et à leurs œuvres principales tout le relief que la première partie avait pu leur enlever. Aux auteurs de premier plan, nous consacrerons une présentation de la biographie et de l'œuvre, suivie de l'analyse de leur roman le plus caractéristique<sup>1</sup>. Pour le plus important d'entre eux, William Faulkner, nous étudierons deux œuvres : *The Sound and the Fury*, *Light in August*, car avec le recul du temps la masse faulknérienne domine de plus en plus, à notre sens, les autres œuvres romanesques. Faulkner est devenu un classique transcendant les limites de son époque et de son contexte social auquel il donne une portée universelle sur la condition humaine.

#### ORIGINALITÉ DU ROMAN AMÉRICAIN

Cette présentation d'une tranche de l'histoire littéraire d'un genre veut être d'abord une description, un panorama dont le but est d'apporter au lecteur, étudiant ou amateur de romans américains, un certain nombre de connaissances (noms, dates, résumés d'œuvre) et de lignes directrices. Mais, avant tout, nous voudrions inciter le lecteur à une découverte de l'Amérique au-delà du plaisir littéraire de la lecture romanesque, cette rêverie dirigée et induite par le langage.

Dans l'expression « roman américain », l'adjectif a un sens différent de celui qu'il a quand on parle de roman

1. Compte tenu du format de la collection, nous n'avons pu, avec regret, consacrer une étude à un roman de Farrell, West, C. McCullers.

anglais ou français. Il ne s'agit pas seulement de couleur locale, d'exotisme, de sentir la chaleur bourdonnante d'une petite ville du Sud à travers Faulkner ou le tintamarre poussièreux d'une rue de New York avec Dos Passos ou la laideur monotone d'une petite ville de l'Ouest chez Sinclair Lewis. C'est là un désir romanesque légitime que cette quête d'une différence dans l'exotisme, aussi superficiel soit-il. (En fait, l'épiderme des choses n'est-il pas tout ce que nous saisissons de celles-ci ?) Mais, il y a plus : le roman américain pose toujours de façon directe ou indirecte la question : « Qu'est-ce que l'Amérique ? Que signifie être Américain ? » Nous savons que l'aventure américaine s'est voulue, dès le début, comme un projet original, la volonté de réalisation d'une société libre et égalitaire, opposée aux tyrannies de l'Europe. C'est là le célèbre « Rêve Américain », à la fois vague et omniprésent, qui inspire en même temps les apologies les plus conservatrices du système social et les protestations les plus véhémentes au nom des valeurs de liberté et de justice incluses dans ce Rêve. Les Etats-Unis sont une société inachevée, vouée à l'inachèvement, dans la mesure où elle se définit par rapport à un idéal, condamnée à l'interrogation sur elle-même. Et, la littérature américaine, et particulièrement le roman, est aussi au cœur du débat national sur l'identité américaine, stade le plus avancé et le plus monstrueux du capitalisme ou bien au contraire bastion de la démocratie et de la liberté dans le monde, selon les intentions des Pères fondateurs. Le roman américain reprend sans relâche la question politique du sort de l'homme dans la société, et ceci particulièrement dans la période de bouleversements nationaux et mondiaux, telle que celle de 1914 à 1945. Le « Rêve Américain » confère son ultime originalité au roman américain, à quelque époque qu'il ait été écrit. Nous serons amené dans le cours de cette étude à étudier le choc et les interférences de la constance du Rêve Américain avec la particularité des événements historiques, la rencontre d'une essence et d'une réalité. Ce Rêve Américain est à la source d'une thématique



et d'une symbolique américaines, dont les éléments essentiels sont la nature vierge et l'individualité. L'espace, le temps, la violence, la société, la ville, le voyage, la femme, la race se rattachent à ces deux concepts de base qui leur donnent une inflexion particulière, leur américanité.

#### LE ROMAN AMÉRICAIN VU DE FRANCE

En France, le roman écrit entre 1920 et 1940 a connu une célébrité qui dure encore, attachée aux noms de Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Dos Passos. On se souvient de la déclaration de Sartre en 1938 : « Je considère Dos Passos comme le plus grand écrivain vivant. » L'ouvrage de C. E. Magny, *L'âge du roman américain* (1948), proclamait la prééminence mondiale d'une production romanesque collective, sa nouveauté et sa précellence. A travers le roman, l'Amérique connaissait une sorte d'âge d'or littéraire.

On peut s'interroger, au-delà des considérations contingentes comme le moment historique et l'organisation des circuits de distributions du livre en France, sur les raisons profondes de cet « âge du roman américain ». Nous aurons l'occasion d'y revenir à propos des auteurs étudiés séparément, mais, en résumé, nous voyons trois raisons qui correspondent à trois manques de la littérature européenne et surtout française.

Un certain sens du concret de l'immédiateté des sensations, un refus de l'analyse abstraite, un contact avec la réalité des choses et des êtres fait de fraîcheur, de spontanéité et de violence, par opposition à une littérature quelque peu anémiée par l'intellectualisme ou l'analyse. La plupart du temps, l'écriture des romanciers n'est pas proprement « littéraire », mais très proche du langage parlé. Et chez Faulkner, par rapport à un Joyce ou à une Virginia Woolf, les données de l'inconscient sont rendues dans la brutalité

de leur chaos originel, et non orchestrées par l'impressionnisme de Virginia Woolf ou subtilement agencées par l'intellectualisme de Joyce.

Un certain sens du peuple aussi : dans l'ensemble, les romanciers français sont des bourgeois, à la fois mettant en cause les valeurs bourgeoises et les réaffirmant au terme de leur critique. Que l'on songe, en ce qui concerne l'entre-deux-guerres à Duhamel, Martin du Gard, Mauriac, Romain, Gide. Céline, Malraux et Bernanos seraient les seuls à peu près à échapper à cette atmosphère, à ces milieux, à ces valeurs bourgeoises, à cette écriture. Au contraire, dans le contexte américain, les distinctions de classe sont beaucoup moins apparentes et les contrastes de classe, qui jouent un si grand rôle dans le roman anglais et français, n'ont pas cette place centrale dans le roman américain. Les personnages du roman américain sont volontiers issus du peuple. Souvent, le héros américain est ce *common man*, cher à la tradition politique américaine, et il apporte avec lui les valeurs de spontanéité, de chaleur humaine, de simplicité. L'homme du peuple est un symbole anti-intellectuel et antibourgeois et le romancier américain met en cause l'écrasement ou la perversion idéologique de cet homme du peuple.

Un certain sens de l'engagement politique enfin : la période entre les deux guerres est pour l'Europe une période terrible, les démocraties étant coincées entre les deux barbaries hitlérienne et stalinienne. Écrivains et intellectuels ressentent de plus en plus la nécessité de s'engager dans le débat politique, de peser sur l'histoire et de tenter de détruire les menaces contre les fondements de la civilisation. Or, les romanciers américains, pour la plupart, présentaient des exemples remarquables de littérature « engagée ». *For Whom the Bell Tolls* de Hemingway est né de l'expérience directe et de l'engagement aux côtés des Républicains; *The Big Money* de Dos Passos termine sur un cri de protestation en faveur de Sacco et Vanzetti. Nous étudierons plus précisément ce rapprochement d'un grand nombre



d'écrivains et de l'idéologie socialiste à cette époque. Qu'il nous suffise de marquer ici que ce rapprochement fut fécond, qu'il contribua à produire une littérature romanesque critique à l'égard des fondements de la société américaine, une littérature qui, en même temps qu'elle décrivait, s'engageait aux côtés des victimes de l'injustice, était en prise directe sur l'action politique, ce qui est le rêve de tout intellectuel. Certes, cette introduction de la politique dans le roman a parfois des effets fâcheux, notamment celui de faire glisser le roman vers le roman à thèse ; c'est particulièrement le cas de ce que Walter Rideout a appelé *Radical Novel*, c'est-à-dire roman écrit d'un point de vue marxiste. Mais il s'agit, la plupart du temps, d'œuvres mineures. En tout cas, les romanciers américains comme Hemingway, Dos Passos, Farrell parvinrent à équilibrer la portée humaine et la signification politique de leur œuvre. Et, en particulier, parce que, tout en adoptant des principes d'explication et des prises de positions inspirées du marxisme, ils savent demeurer fidèles aux valeurs humanistes et démocratiques de la tradition américaine. Cette synthèse entre socialisme et démocratie les rend exemplaires et leur donne un lien avec l'actualité présente.

En 1978, cependant, l'expression « L'âge du roman américain », si elle traduit l'enthousiasme devant une nouveauté éclatante, n'est plus qu'à adopter avec réserve, ne serait-ce qu'en raison du passage du temps qui estompe et atténue l'impression de nouveauté par simple effet d'habitude. La cote d'écrivains comme Hemingway, Steinbeck et Dos Passos a beaucoup baissé. Certains, célèbres dans l'après-guerre comme Erskine Caldwell, sont plus ou moins tombés dans l'oubli. Seuls, F. S. Fitzgerald et surtout William Faulkner ont vu leur stature s'accroître. Il existe deux raisons profondes à ce relatif tassement du massif romanesque de cette époque.

Les pièges de l'engagement politique : écrire un roman selon une perspective politique expose au danger de voir

ses prises de position démenties par l'évolution politique réelle. Somme toute, les Etats-Unis ne sont pas devenus socialistes, ainsi que le roman de cette époque le souhaitait ou le prévoyait souvent. F. D. Roosevelt a sauvé le système capitaliste en lui adjoignant un certain nombre de mesures non systématiques que, d'un point de vue européen, on peut qualifier de social-démocrates. Jacques Cabau a fait un intéressant bilan politique du roman de l'entre-deux-guerres et il a montré le malentendu de cet engagement politique à gauche : « Dans sa lutte contre l'esprit bourgeois, la « génération perdue » s'était engagée à gauche... Ainsi l'hostilité de l'artiste contre le bourgeois avait pris l'allure d'un engagement politique contre le capitalisme. Ce faisant, ils ouvraient la tradition américaine du *protest* en faveur des déshérités, tradition optimiste qui croit tous les maux réformables parce que l'homme est foncièrement bon, et qu'il suffit de dénoncer pour corriger. Sous ses allures désabusées, la « génération perdue » avait gardé presque intact ce pouvoir d'indignation et de révolte, ce mélange de l'esprit d'aventure et de l'esprit de protestation qui fonde l'optimisme américain sur la libre entreprise et donne à chacun sa place » (*La Prairie perdue*, Paris, Seuil, 1966, pp. 41-42). En définitive, le rapprochement avec le socialisme n'était qu'un moyen de prolonger et de conforter le libéralisme dont l'ambiguïté consiste à être la justification d'un système capitaliste et, par ailleurs, de proposer des valeurs indépassables de liberté individuelle. Autre piège de l'engagement politique, c'est la révélation de la nature du communisme, qui à travers le phénomène stalinien, les procès de Moscou et le pacte germano-soviétique, apparaît comme l'ennemi irréductible du libéralisme. Ainsi, les écrivains qui s'étaient rapprochés du communisme et du socialisme, s'en éloignent : Hemingway, Dos Passos, Farrell, Wright, Steinbeck. Les dangers d'une prise de position politique tiennent également à ce que l'écrivain, en tant que militant politique, est toujours susceptible de changer de position : le cas le plus patent étant celui de



Dos Passos qui, de compagnon de route du Parti communiste avec *U.S.A.* (1936), se range avec *Midcentury* (1961) parmi les sectateurs du libéralisme économique le plus réactionnaire. Le roman souffre de ces variations politiques de l'auteur qui, à chaque tournant, mettent en cause, relativisent les prises de position précédentes. Ensuite, la nature du problème politique à résoudre change. La grande cible de la protestation politique des années 30 c'est la pauvreté, qui proclame la faillite du système. Le roman devient donc une vaste protestation en faveur des exclus du système. Alors que les problèmes actuellement posés à la société américaine ne sont plus ceux du dénuement, mais avant tout de l'abondance.

Le deuxième piège dans lequel est tombé le roman américain de l'entre-deux-guerres est celui d'une certaine simplification de la nature humaine. Cette simplification est d'ailleurs liée à la perspective politique évoquée plus haut, dans la mesure où elle tend à présenter les victimes du système comme des êtres bons et innocents écrasés par les forces sociales intrinsèquement maléfiques, dans un manichéisme simplificateur. Pourquoi lisons-nous des romans si ce n'est pour faire l'expérience de la complexité infinie de la conscience humaine, ondoyante et diverse, toujours particulière ? Or, nous verrons que souvent l'homme, tel que le présente le roman américain de cette période, est simple, et cette simplicité est souvent proche de la simplification, voire du simplisme. Simple est l'homme de Lewis, Steinbeck, Farrell, Dos Passos, Wright, Hemingway. Certes, il s'agit pour ces auteurs de témoigner, à travers ces êtres à deux dimensions, d'une déshumanisation, d'une aliénation d'origine sociologique. Il s'agit aussi de montrer à la source des comportements les pulsions instinctives élémentaires, leurs mécanismes élémentaires, de façon à contester une vision étroitement moraliste de l'homme. Mais, le lien véritable de la « profondeur » c'est le point de rencontre du biologique et du psychique, objet d'exploration de la psychanalyse. Et si l'œuvre faulknérienne est restée proche de nous,

c'est qu'elle vise cette articulation de l'inconscient et du conscient qui est à l'origine de nos déchirements et de nos éblouissements. Fitzgerald, notamment dans *Tender Is the Night*, a suggéré les ambiguïtés freudiennes des franges de la conscience. De plus, il est le romancier de la société d'abondance, et non du paupérisme comme les romanciers d'inspiration marxiste. Enfin, chez Fitzgerald et chez Faulkner, l'écriture est proprement poétique, éloignée de la prosaïque objectivité naturaliste souvent à prétentions scientifiques.

## LE CADRE HISTORIQUE

### LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

L'entrée en guerre des Etats-Unis en avril 1917 est un point de repère d'importance cruciale, tant sur le plan politique que sur le plan littéraire. On peut considérer que prend fin une période historique commençant avec la déclaration du Président Monroe en 1823, qui proclame que les Etats-Unis devaient se développer en toute indépendance de l'Europe. Les Etats-Unis interviennent militairement en Europe parce qu'ils considèrent que leur sort est lié à celui de l'Europe et en particulier à une domination allemande.

Cette guerre est à l'origine de la création de deux romans de Hemingway *A Farewell to Arms* et *The Sun Also Rises*. Dans le premier roman, le héros hémingwayen tourne le dos dans un acte de paix séparé au monde de la violence guerrière pour vivre un bonheur total et fragile, menacé par la mort. Dans *The Sun Also Rises*, le héros a une mutilation secrète : la guerre symbolise la castration, l'impossibilité de l'amour. Quant à Dos Passos, avec *Three Soldiers*,



il dénonce dans l'armée une machine à broyer les individus, un mécanisme totalitaire. Il reviendra sur la guerre dans 1919, volet central de la trilogie *U.S.A.*, pour prolonger l'analyse dans une exploration des effets sur la société américaine de cette guerre mondiale. L'ombre de cette guerre, et les ramifications de ses effets lointains, se retrouvent dans nombre de romans de la période : ainsi *Tender Is the Night* de Fitzgerald évoque une Europe spirituellement malade et déboussolée. Les Américains en Europe sont corrodés par l'atmosphère délétère d'une Europe ébranlée dans ses fondements économiques et spirituels. Faulkner, dans *Soldier's Pay* a imaginé la blessure dont il avait été frustré. Essayons de classer les effets de cette guerre sur les romanciers.

Celui d'une immense tromperie, d'un piège à idéalistes : les raisons de l'entrée en guerre, au-delà de la propagande mensongère, sont mal perçues et, en tout état de cause, suspectes. En 1916, Wilson est réélu sur un programme pacifiste de non-intervention (*He kept us out of the war*). L'idéalisme wilsonien, l'esprit de croisade apparaissent comme le voile d'intérêts économiques inavouables. La faillite de la paix, la vague isolationniste qui submerge les Etats-Unis suscitent le sentiment d'une amère désillusion, d'une guerre inutile. Les romanciers Hemingway et Dos Passos expriment ce sentiment d'être floués, d'avoir été les victimes d'une tromperie savamment concertée. Les Etats-Unis ont trahi leur idéalisme traditionnel, leur vocation à défendre la cause de la démocratie et de la liberté dans le monde, ils sont une nation comme les autres, défendant machiavéliquement des intérêts sordides. C'est dans cette atmosphère morale que prendra le départ toute une génération de romanciers, et pas seulement ceux qui prennent la guerre comme sujet central de leurs œuvres. Et cela d'autant plus que l'après-guerre, le repli sur soi d'une Amérique enrichie et puritaine ne peut qu'accroître l'impression d'écœurement.

La deuxième conséquence de la guerre est la perception

que les fondements mêmes de la civilisation sont ébranlés. La guerre signifie la fin de la prééminence de l'Europe, berceau de la culture occidentale, dont les Etats-Unis sont les héritiers. La Révolution d'Octobre présage une subversion radicale et totale de l'Europe, la fin des démocraties parlementaires libérales. Ce pressentiment d'un effondrement européen sera renforcé par la montée des fascismes italiens et allemands. Mais, plus que la fin de l'Europe, c'est l'idée même de civilisation qui semble atteinte. La guerre révèle l'existence d'une immense pulsion de mort collective de peuples se ruant au carnage, facilement manipulés par les gouvernements et les marchands de canons. L'ordre social et culturel recouvre une violence, une barbarie foncière. D'où un sentiment de pessimisme profond quant au progrès et aux illusions d'amélioration de l'humanité. Cette guerre marque la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle signifie l'entrée dans le XX<sup>e</sup>, avec ses menaces de totalitarisme et de barbarie.

La guerre est l'occasion d'une redécouverte de l'Europe : la confrontation de l'Europe et de l'Amérique a toujours constitué un élément important du débat littéraire américain depuis les origines. Elle est un des thèmes centraux de l'œuvre monumentale de James. Mais, pour de nombreux écrivains, la guerre est l'occasion d'une découverte de l'Europe dans des conditions et un esprit tout à fait différents des pèlerins passionnés de James, venant se prosterner devant les autels du raffinement culturel. Les Américains découvrent un aspect populaire ou sordide de la réalité européenne, française surtout. Presque toute l'œuvre d'un Ernest Hemingway aura pour toile de fond l'Europe : Hemingway n'est jamais revenu de la première guerre mondiale. Dans l'ensemble, on peut avancer que l'Europe fonctionne essentiellement comme une métaphore antipuritaine, un lieu où l'individu est libéré des contraintes morales, qu'il s'agisse de *The Sun Also Rises* ou de *Tropic of Cancer*.



## L'APRÈS-GUERRE

Les Etats-Unis se sont trouvés fabuleusement enrichis à l'issue de la première guerre mondiale, face à une Europe exsangue. 1920 marque le début d'une nouvelle ère de leur histoire où les Etats-Unis ont une position de plus en plus dominante sur la scène mondiale, bien que, jusqu'à l'entrée en guerre en 1941, la politique extérieure soit marquée par l'isolationnisme. Deux expressions caractérisent cette période : prospérité matérielle et conformisme moral. Plusieurs romans marquants viennent porter témoignage sur les tendances maîtresses de cet intermède entre les deux catastrophes de la guerre et de la crise de 1929. En premier lieu, *Babbitt* de Sinclair Lewis qui, tout en faisant une sorte de portrait-robot de l'Américain moyen de toujours, exprime l'optimiste béat du petit bourgeois américain, avec sa confiance dans le progrès matériel, dans les valeurs américaines. Lewis met au jour les tendances autoritaires, fascistes même, de cette religion de la libre entreprise et du conformisme moral. L'individu se trouve écrasé par la charge des conventions et la surveillance du groupe. Derrière la bouffonnerie d'une caricature alerte et acerbe, on perçoit une amertume et une inquiétude. « Enrichissez-vous » est la devise officielle de l'Amérique : plus que jamais dans son histoire, une société se rue dans le culte de la richesse.

Deux autres romans mettent particulièrement en évidence cette quête effrénée de la réussite matérielle. D'abord, *An American Tragedy* de Dreiser. En 1925, avec cette œuvre monumentale, il montre comment la fascination de la richesse peut conduire un être faible au crime. Le luxe, l'argent apparaissent comme des obsessions, polarisant toutes les énergies de l'individu et, dans cette course au dollar, la société américaine sous sa surface conformiste, est véritablement une jungle, un monde sans lois ni principes. La recherche éperdue de la réussite est un principe de dissolution de la société américaine. Quant à *The Great Gatsby*,

il s'agit d'une parabole, d'un mythe de l'infini de la richesse. La fortune des héros est fabuleuse, elle se dépense en fêtes prestigieuses, en une orgie de consommation continue. Jay Gatsby incarne le mythe américain de la réussite individuelle, ainsi qu'il fut popularisé par Horatio Alger, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant, l'individu ne réussit pas par la vertu, mais par des moyens criminels. Et l'argent n'a pas pour finalité l'accumulation, mais la dépense la plus débridée. Chez Fitzgerald, la richesse est un délire, elle n'a pas de limite, elle permet tout. Tout, sauf la conquête de l'amour, qui est l'occasion de l'échec et de la fin du héros. Nous voyons comment ces romans de la prospérité que nous venons d'évoquer à la fois décrivent cette Amérique vautreée dans la prospérité et en révèlent l'ultime caractère dangereux ou illusoire.

#### LA CRISE DE 1929

Elle met brutalement fin à cette bacchanale d'une société sûre d'elle-même. Nous n'entrerons pas dans le détail des manifestations de la crise, ni sur les efforts de Roosevelt pour relancer une économie dans le marasme. C'est des années 30, du New Deal, que date la naissance de l'Amérique contemporaine et de cet équilibre plus ou moins aisé entre le capitalisme libéral, d'ailleurs de plus en plus concentré, et les mesures d'inspiration social-démocrate visant à instituer une forme de *Welfare State*.

Les romans directement inspirés par la crise sont massifs et nombreux : tout d'abord ceux qui évoquent la crise agricole, qui en fait a commencé immédiatement après la guerre. *The Grapes of Wrath* décrit l'exode des petits paysans de l'Oklahoma, chassés sur les routes par la sécheresse et les banques vers un paradis californien qui s'avère illusoire. Ce roman évoque à la fois le recommencement de la marche vers l'Ouest et la division de l'Amérique en deux classes



puritanisme très vivace dans le sud des Etats-Unis. Mais cette horreur de la femme évoque en Joe l'image de la mère absente, et déclenche l'hostilité contre la personne qui n'en est que le substitut, la caricature de la mère pour l'orphelin. Un moment cependant Joe parvient à surmonter sa répulsion et atteint un amour authentique et normal avec Bobbie Allen, la serveuse de restaurant prostituée. Joe fait figure d'idéaliste romantique, et l'épisode de Bobbie Allen, où la pureté d'âme juvénile rencontre le sordide du bordel, atteint une rare puissance esthétique. Mais l'univers de Joe s'écroule lorsqu'un soir il assomme son père adoptif venu l'arracher à un bal de campagne. Le scandale contraint Bobbie à aller exercer ses activités ailleurs, et, dans un accès de fureur, elle le traite de « sale nègre ».

Ce n'est pas la première fois que le thème racial est introduit. Déjà la diététicienne avait traité Joe de « sale petit nègre ». En fait il n'est jamais établi avec certitude dans *Light in August* que Joe Christmas ait du sang noir, bien qu'il en soit persuadé lui-même. Nous apprenons au chapitre 16 comment son grand-père Doc Hines, cliniquement dément, fulminant ses dénonciations de la sexualité, « chiennerie et abomination », a le premier lancé cette accusation sans fondement. Doc Hines est le puritain rendu fou par les obsessions du puritanisme, l'horreur de la sexualité et la corruption universelle, qui s'identifie complètement à Dieu dans son délire. Sa fille est séduite par un homme de cirque qui était peut-être Mexicain ou Noir, qu'importe, c'est un Nègre, il le tue et emporte le petit Joe dans un orphelinat après la mort de sa fille en couches. On voit ici le mécanisme du racisme : tout transgresseur, et notamment dans le domaine sexuel, est un nègre et à ce titre coupable et justiciable de mort sommaire. Dans l'orphelinat, de façon mystérieuse, les autres petits enfants traiteront Joe de nègre, bien qu'il n'en ait aucun signe physique. Joe est littéralement un nègre blanc, mais il va lui aussi être persuadé qu'il a du sang noir, tout en

intériorisant les préjugés racistes à l'égard du Noir. Ainsi Joe est un être qui ne peut vivre en paix avec lui-même : il a horreur de cette goutte de sang noir hypothétique qui le rattache au monde noir dont il est par ailleurs exclu en raison de sa peau blanche. Tantôt il fait des efforts désespérés pour s'intégrer aux Noirs, vivant avec eux, épousant une femme noire, tantôt il les défie et les agresse, mu par une nostalgie de la race blanche, race souveraine.

La situation de Joe a des significations multiples : elle permet à Faulkner de se livrer à une exploration en profondeur du racisme, à montrer que, en vérité, le fondement du racisme n'est pas la biologie, puisque Joe est Blanc. Mais il devient Noir dans la mesure où il est convaincu qu'il a du sang noir et la communauté le perçoit comme un Noir dans la mesure où elle décide qu'il est Noir. Le racisme est une question de code arbitraire et de projections imaginaires qui font d'un être le bouc émissaire de tous les péchés d'un groupe social. Mais au-delà de cette dimension, Joe Christmas est un être désespérément à la recherche d'une identité, qu'il ne trouvera jamais. C'est le repoussé et le déchiré absolu, voué à une ambivalence totale qui le détraque complètement. On peut relever en Joe des tendances morbides multiples : le masochisme, l'agressivité, le fatalisme paralysant, la révolte délirante, l'horreur de la chair, le dégoût de lui-même portés au paroxysme du délire. C'est un être au bord de la désintégration depuis le jour où une femme lui a crié « sale petit nègre » et a tenté d'acheter sa complicité.

Après l'épisode Bobbie Allen, Joe entre dans le tourbillon d'une errance frénétique, qui se termine chez Joanna Burden. Cette vieille fille est la descendante d'abolitionnistes de l'époque de la Reconstruction. Mais cette abolitionniste névrosée est à sa façon obsédée par le nègre : pour elle chaque enfant blanc qui naît est cloué sur une croix noire, et le Noir est le symbole de la damnation éternelle du Blanc (ce qui, soit dit en passant, fait de son abolitionnisme revu par Faulkner une forme discrète de



racisme puisque le Noir est intégré dans un mécanisme de damnation éternelle). Joanna ne traite pas Joe de « sale nègre », au contraire, elle se donne à lui dans une frénésie érotique en criant « Negro! Negro! ». Lorsque les transports érotiques de Joanna s'apaisent, elle entreprend de faire de Joe son associé dans ses entreprises de bienfaisance en faveur des Noirs, de faire de Joe une sorte de missionnaire noir. De façon symétrique aux femmes qui le traitent de sale nègre, Joanna veut aussi imposer à Joe une identité de Noir, ce que Joe refuse avec une violence qui le conduit au meurtre de Joanna. Le crime a d'autres motivations : Joe aurait pu reprendre sa vie errante, mais il est las de sa tension intérieure, de son identité impossible à atteindre, de la répétition indéfinie des jours qui se ressemblent. Dans le geste criminel, qui est en même temps une sorte de suicide, tous les refus de Joe Christmas convergent : refus de la femme, refus de la bonté, refus de la négritude hypothétique, refus du temps, refus de la vie. Joe est devenu presque négation pure.

Cependant, au cours de sa fuite après le crime, il semble que Joe se réconcilie avec le sang noir imaginé en lui : il accepte la nourriture des Noirs, il chausse les brodequins d'un Noir et il entre dans une petite ville, où il se laissera appréhender sans difficulté, dans la charrette d'un Noir. Il se réconcilie d'une certaine façon avec la terre et, au moment où il sera émasculé par un fasciste local, son sang jaillira noir, et comme le jaillissement d'étincelles d'une fusée, nous dit Faulkner. Il est transfiguré par la mort, par la torture de son martyr. C'est par la mort qu'il devient le Noir qu'il aspirait à être et refusait d'être. Joe Christmas ne peut exister que par l'intermédiaire de la mort qui le purge du sang blanc et à ce titre il est à l'opposé de Lena Grove qui est la vie dans sa plénitude.

Tels sont les mondes radicalement opposés de Lena Grove et de Joe Christmas, qui chacun incarne des dimensions ontologiques. La stratégie de l'écrivain qu'est Faulkner va s'exercer à les relier de multiples manières, afin de créer

un niveau d'existence humaine crédible entre ces deux extrêmes mythiques.

Lena Grove et Joe Christmas ne se rencontrent jamais, mais deux autres personnages de premier plan, Byron Bunch et Hightower, jouent le rôle de médiateurs. Bunch, ouvrier dans une scierie, est le seul personnage qui soit intégré à la communauté de la petite ville de Jefferson. Dès qu'il voit Lena, il en tombe amoureux et veille sur elle avec sollicitude, lui trouvant une cabane pour accoucher. En fait il agit par intérêt et cherche en même temps à empêcher Lena de rencontrer le sinistre Lucas Burch, père de son enfant. Le dilemme de Byron est l'occasion de maints dialogues sereins avec l'ancien pasteur Hightower, auquel Byron Bunch rend régulièrement visite, et qui enjoint à Byron de quitter Lena, et de lui permettre de rencontrer Burch et de l'épouser. A côté de l'univers pastoral et mythique de Lena, et de l'univers violent et tragique de Christmas, les conversations entre Bunch et Hightower nous font accéder à la sphère éthique, du conflit entre l'amour et la loi morale. Les dialogues sont empreints d'une grande complexité et d'un humour subtil, et sont d'une sérénité socratique. Mais le pasteur prône une morale abstraite qui traduit son aliénation et sa peur de la vie, alors que Byron incarne les vertus les plus hautes selon Faulkner, le réalisme, la simplicité, et surtout la compassion active. L'amour de Byron pour Lena se traduit en actes de sollicitude, et il est curieusement (mais cela est fréquent chez Faulkner pour les être vertueux) déssexualisé. Ce n'est qu'au moment où Lena accouche qu'il se rend compte avec bouleversement que l'enfant a été conçu par un autre homme, que Lena n'est pas vierge.

Byron est le lien entre la communauté et le pasteur reclus Hightower, auquel il raconte les événements de la petite ville, qui sont réfléchis et relayés dans les conversations entre les deux hommes. Et c'est ainsi que, dans les discours de Byron, se mêlent les histoires de Lena et de Joe Christmas après le meurtre de Joanna Burden. Byron ne



cherche pas seulement à clarifier ses pensées en les exposant, il veut également pousser le pasteur à intervenir directement dans les deux destinées de Lena et de Christmas. En effet, comme son nom le suggère symboliquement, Hightower est enfermé dans sa tour d'ivoire depuis qu'il a été violemment rejeté, presque lynché, à la suite du scandale créé par l'inconduite et le suicide de sa femme. Il finira par intervenir en jouant le rôle du médecin-accoucheur pour Lena et en essayant de fournir un alibi à Christmas au moyen d'un mensonge. Ainsi Hightower veut empêcher Byron de commettre une transgression salvatrice, tandis que Byron veut pousser Hightower à prononcer, par compassion pour le criminel, le mensonge salvateur d'autrui et de lui-même. On voit combien Faulkner est opposé à toute abstraction de la règle morale, et plaide en faveur du concret de l'amour-compassion et abnégation. Les histoires de Lena et de Joe Christmas sont encore plus étroitement imbriquées, lorsque, sur la suggestion de la grand-mère de Christmas, Lena nomme son enfant Joe. D'une certaine façon la mort de Joe est compensée par la naissance du fils de Lena, et les humains apparaissent unis par les liens d'une parenté universelle, spirituelle et biologique.

Le passé de Hightower nous est exposé dès le chapitre 3, et à ce moment sa vie nous est présentée comme révolue, celle d'un emmuré vif, d'un mort-vivant. Mais, à partir du chapitre 13, lorsque reprend l'action présente, le centre d'intérêt de *Light in August* se déplace de Christmas à Hightower, et à son évolution spirituelle. Depuis son martyre, Hightower s'est renfermé en lui-même, remâchant sa souffrance avec un certain pharisaïsme, avec le sentiment d'avoir payé sa dette. Mais Byron le presse d'agir, d'intervenir en faveur d'autrui et ces actes sont l'occasion d'une renaissance intérieure. Aussitôt après avoir aidé Lena à accoucher, Hightower se sent inondé d'un torrent de vitalité et de joie. Mais l'évolution ne sera complète que lorsqu'il se résoudra à dire le mensonge qui pourrait sauver Christmas. Il ne le prononce, dérisoirement, que



lorsque celui-ci, poursuivi par la meute des lyncheurs, vient se réfugier dans la maison de Hightower. Christmas, qui vient d'échapper à ses bourreaux, frappe le pasteur à la tête, et cette blessure réelle est ce qui lui permet de prendre conscience du sens de son existence. Il s'aperçoit qu'il s'est drapé dans une attitude de martyr, que le suicide de sa femme a été en fait causé par son propre égoïsme, son renfermement dans ses rêveries héroïques et religieuses. Hightower accède alors à la vision de la roue, aux significations multiples. C'est d'abord le symbole de sa pensée qui finit par être en prise sur le réel, c'est également le symbole de la roue qui écrase son égoïsme pour qu'il parvienne à la vie spirituelle authentique. Mais, surtout, la roue est un halo où apparaissent tous les visages des personnages du roman, que ceux-ci soient des saints ou des criminels, réunifiés dans un cercle de lumière. La roue est donc une vision de l'unité humaine, qui s'acquiert au prix de la souffrance et de la mort du moi : donc le symbole de la roue est le visage authentique de Dieu révélé.

Hightower est un homme fasciné par son grand-père, héros tué pendant la guerre civile, sur son cheval lors d'une charge tumultueuse. Cette cavalcade échevelée ne cesse de hanter Hightower et elle se mêle à ses sermons, qui glorifient davantage l'héroïsme du Sud que la religion. Au niveau personnel, ce grand-père prestigieux représente une image de la virilité pour Hightower, être incomplet et vieil adolescent. A un niveau plus général, Faulkner fait ici le procès d'une certaine religion sudiste, compromise avec le fait de l'esclavage et le panache chevaleresque, au lieu d'être compassion pour les humains souffrants. Vers la fin du roman, Hightower découvre le mensonge sur lequel toute sa vie avait été fondée. Comme il le dit lui-même, il est mort avant d'être né. Il est resté toute sa vie un fantôme, une caricature d'être humain, incapable d'agir et d'aimer, fasciné qu'il est par le rêve héroïque. Cette fascination est aussi celle du Sud tout entier, et de Faulkner en particulier.

Hightower représente un aspect de la religion du Sud. Mais d'autres aspects apparaissent à travers d'autres personnages, si bien que la religion est un thème central. Byron Bunch est un prédicateur laïc, Doc Hines un prédicateur délirant écumant des malédictions sur le péché de la chair et sur la race noire inférieure. Joanna Burden est hantée par le péché de l'esclavage. MacEachern, le père adoptif de Joe Christmas, incarne le rigorisme et le pharisaïsme d'un puritanisme dégradé, où il s'agit de s'abrutir de travail afin de s'enrichir et d'oublier la tentation de la chair. Et le désir de lynchage qui anime les habitants de Jefferson est présenté comme un paganisme barbare avide de sacrifices humains, afin de se sanctifier soi-même par le sang du bouc émissaire. On le voit, ce sont surtout des perversions terrifiantes d'une religion dénaturée que met en évidence Faulkner. Ce n'est que dans la compassion de Byron et la vision spirituelle de Hightower que nous trouvons une religion authentique.

*Light in August* est un roman très touffu en raison de cet entrelacement délibéré d'intrigues. Nous l'avons vu, Faulkner adopte en apparence la technique du récit objectif à la troisième personne. Mais cette technique est assouplie de deux façons : d'une part Faulkner multiplie les récits des événements décrits à la troisième personne par les personnages, récits si nombreux que les faits se diffractent et se diffusent en une multiplicité de narrations, plus ou moins exactes et fiables. Ainsi un fort coefficient de subjectivité est introduit dans le récit objectif. D'autre part, Faulkner a caractérisé la voix de ses personnages avec le plus grand soin, et lorsque le romancier prend lui-même la parole pour dérouler son récit, son écriture garde l'écho des intonations et expressions de la voix du personnage, de sorte que son récit apparemment objectif traduit la subjectivité des personnages.

Tous les personnages de *Light in August*, excepté Lena, se mentent à eux-mêmes ou sont manipulés par leur inconscient. C'est à propos de Joe Christmas que Faulkner



a montré comment à la suite d'une série d'expériences humaines traumatisantes se constituent les liaisons affectives qui vont détraquer Joe et le plonger dans la névrose, comment l'axe syntagmatique des actions est commandé par l'axe paradigmatique des points de suture névrotiques, reliant le sexe, le sang, la race et la mort. Ce roman est l'un des chefs-d'œuvre de Faulkner. Nous venons d'en esquisser les aspects structurels et thématiques, et nous voudrions indiquer les raisons de son impact esthétique. Il n'a pas la splendeur et les circonvolutions baroques de *Absalom, Absalom!*, ni la virtuosité des tours de forces artistiques que sont *The Sound and the Fury* et *As I Lay Dying*. *Light in August* est un des romans les plus abordables de Faulkner, en raison notamment de la sobriété relative de son imagination et de son écriture. Les personnages sont caractérisés par une expression ou un mot clé, souvent répétés, et qui se gravent ainsi dans l'esprit du lecteur sous la forme de l'épiphanie d'une réalité intérieure cachée. Une attention particulière est donnée au regard, où semble se concentrer l'essence d'une personnalité, ainsi qu'à la voix, qui exprime la qualité et les mouvements profonds de l'âme. Cet équilibre entre la simplification et la précision concrète donne une immédiateté saisissante aux personnages, à un tel point qu'ils semblent se matérialiser plutôt qu'apparaître, lorsqu'on les rencontre pour la première fois. Un autre procédé de Faulkner pour intensifier la présence des personnages découle de l'immobilisation du mouvement. Souvent un mouvement quelconque, geste ou déplacement, est lancé avec violence pour être brusquement figé en attitudes statuesques. Outre cette présence hallucinante, les personnages de Faulkner restent toujours ambigus dans ce livre si bien que le mystère central, le noyau opaque, de leur être profond, n'est jamais atteint. Ainsi Lena est en même temps un archétype de la Maternité, une Déesse païenne, mais aussi une paysanne quelque peu obtuse. On ne peut déterminer à la fin du chapitre 20 si la vision de Hightower est réellement salvatrice, puisque



le dernier paragraphe est rempli par la fantasmagorie héroïque où sa vitalité et sa virilité se sont aliénées toute sa vie durant. Et Joe Christmas peut être considéré à la fois comme le Christ et comme une perversion du Christ. Sa mort peut apparaître comme une identification avec l'humanité universelle ou bien comme un suicide, un moyen de retrouver la sérénité de l'urne close sur elle-même après la castration. L'urne est alors non plus le symbole de la perfection et de la sérénité, mais celui de la mort.

CARSON MCCULLERS

1917-1967

William Faulkner a créé la Faulknérie, Sud imaginaire et mythique; et à la suite de l'inventeur au sens étymologique, une pléiade de romanciers a défriché et exploité cet univers immense et fascinant. Le roman sudiste est une des étiquettes de l'histoire littéraire américaine parmi les moins contestables. Les romanciers sudistes appartiennent essentiellement à l'époque postérieure à la deuxième guerre mondiale, mais il faut évoquer, dans le cadre de l'entre-deux-guerres, Carson McCullers.

Carson McCullers est née en 1917 à Columbus en Georgie, dans une petite ville d'industrie contonnière. Elle appartient à la classe moyenne et découvre très vite les clivages sociaux et les injustices sociales et raciales du Sud des années 20, qui apparaîtront notamment dans *The Heart is a Lonely Hunter*. Tous ses autres romans ont pour cadre cette petite ville du Sud, transformée en microcosme et marquée par l'ennui, l'immobilité du temps, l'emprisonnement psychologique, les déchaînements de violence. A la différence de Faulkner cependant, Carson McCullers n'est pas obsédée par l'histoire du Sud, par

le contraste entre le Sud d'avant la Guerre civile et le marasme et la corruption présente. La petite ville est un décor quasi immobile, sans profondeur ni épaisseur.

Carson McCullers eut une enfance heureuse. Adolescente douée, c'est d'abord vers la musique que s'orientent ses ambitions, et, très jeune, elle écrit des pièces de théâtre et des nouvelles. En 1935, elle part pour New York étudier la musique, mais ayant perdu la somme d'argent qui devait lui permettre de subvenir à ses besoins, elle doit travailler à mi-temps et changer d'orientation. Elle s'inscrit à l'Université de Columbia, où elle suit des cours de *creative writing*. Elle épouse Reeves McCullers en 1937, dont elle divorcera, pour se remarier ensuite avec lui. Sa première œuvre, *The Heart is a Lonely Hunter*, écrite lorsqu'elle avait 23 ans, fut un succès. La romancière put donc par la suite se consacrer à son métier d'écrivain, et vivre l'existence d'une femme de lettres, en contact avec d'autres artistes à New York, Londres, Paris ou dans diverses colonies d'artistes. La fin de sa vie fut assombrie par une santé très défaillante.

L'œuvre de Carson McCullers a un thème unique, la solitude du cœur humain, et l'amour en tant que moyen de la surmonter, souvent voué à l'échec. Son œuvre est donc d'une concentration thématique extrême, ses romans sont des variations sur ce thème unique, ce qui ne signifie pas qu'ils manquent d'originalité. Chaque être humain est emmuré dans sa solitude, et l'amour qui lui permettrait d'y échapper débouche sur la frustration. En effet, pour Carson McCullers l'amour est essentiellement subjectif, il est une projection de l'idéal de l'amant sur l'aimé. L'amour est donc une illusion égocentrique. Il y a même plus : dans *The Ballad of the Sad Café* elle exprime la loi impitoyable de l'amour, qui est l'horreur d'être aimé. En fait, celui qui est aimé craint et hait celui qui l'aime, car il pressent que le but secret, inavouable de l'amant est de dénuder l'âme de l'autre. L'amour est un enfer, il n'est pas seulement illusion subjective, mais entreprise de des-



truction de l'objet aimé. Le seul remède à la solitude ne fait qu'aviver la solitude. L'amour physique n'est qu'un pauvre palliatif à l'échec inscrit au cœur de l'amour.

Cependant, en dépit de ce pessimisme, l'œuvre proclame la grandeur tragique de l'amour. L'amour apporte un bonheur transitoire mais réel à celui qui l'éprouve. Il est un bien universel entre les hommes dans la mesure où tous sont hantés par la nostalgie de la fusion totale. Il confère une certaine dignité à celui qui l'éprouve. Si bien que l'on trouve à côté de l'enfer de l'amour une sorte de religion platonicienne nettement explicitée en tant que valeur suprême dans la nouvelle *A Tree, a Rock, a Cloud*. Un clochard déclare d'emblée à un jeune inconnu « je vous aime », et il lui explique qu'il y a une science de l'amour, une sorte d'ascèse qui doit partir de l'objet le plus simple, un arbre, un rocher, un nuage, comme l'indique le titre, pour s'élever jusqu'aux êtres humains. N'importe quel objet, n'importe quel être, aussi humble ou difforme soit-il, est digne d'amour, l'amour est une possibilité et un devoir universel, et le bonheur est donné en proportion de l'amour donné à tout ce qui existe. Dans cette vision mystique, l'amour n'a plus rien de charnel, en dépit des ricanements de ceux qui entendent la déclaration du clochard au jeune homme.

*The Heart is a Lonely Hunter* peut être considéré comme un roman de transition dans la mesure où la protestation contre l'injustice à l'égard des ouvriers et des Noirs y tient une place importante à côté du thème de la solitude, plus accentué dans le roman après la deuxième guerre mondiale. *Reflections in a Golden Eye*, publié en 1941, est une œuvre plus psychologique où Carson McCullers évoque les aspects troubles et pervers de l'amour, notamment l'homosexualité refoulée du capitaine Pendelton. Le roman oppose, dans une perspective inspirée de D. H. Lawrence, les êtres primitifs qui connaissent un bonheur simple et grossier et les autres qui soit luttent contre leurs tendances morbides (homosexualité, sadisme et masochisme), soit aspirent à



un amour spirituel idéal, qui ne leur apporte que la torture.

*The Member of the Wedding* (1946) s'écarte des tensions sociales de *The Heart is a Lonely Hunter*, comme des obsessions freudiennes de *Reflections in a Golden Eye*. Ce roman demanda cinq années à l'auteur, années pendant lesquelles elle publie la nouvelle bien connue *The Ballad of the Sad Café* (1943). L'héroïne, une des adolescentes garçonne, hésitant entre l'enfance et la maturité, fréquentes dans les romans de Carson McCullers, est hantée par le désir de ne plus être un « Je » mais un « Nous », au point délirant où elle veut être pleinement un membre du couple constitué par son frère et sa fiancée. Il ne s'agit pas tant d'un désir incestueux que d'une volonté de l'individualité de se fondre totalement dans un ensemble humain, pour former une triade parfaite. Bien que cette aspiration soit vouée à l'échec, l'identification à tout ce qui existe, la perte de soi, est paradoxalement le seul moyen de découvrir son identité personnelle au-delà des masques personnels que le désir d'amour fait surgir. *The Member of the Wedding* est aussi l'histoire d'une initiation à la découverte des limites humaines. L'adolescente Frankie Adams est aidée dans son évolution vers la sagesse par la cuisinière noire et sa vision chaleureuse et lucide de l'existence, qui rappelle la Dilsey de Faulkner.

Le dernier roman de Carson McCullers s'intitule *Clock without Hands* (1961), titre qui traduit son obsession du temps et de l'éternité. Cependant, le sujet est plus sociologique, puisqu'il traite de la menace de la déségrégation dans une petite ville de Georgie. L'auteur analyse les ambiguïtés de la culpabilité sudiste, divisée entre la bienveillance paternaliste à l'égard des Noirs et le désir de maintenir le *statu quo* racial.

Les œuvres de Carson McCullers sont plus des paraboles que des romans proprement dits. Il s'agit en effet davantage d'incarner une vérité métaphysique sur l'amour et la solitude que de raconter une histoire ayant un intérêt psychologique ou social. Mais l'allégorie est suffisamment

lestée de réalisme de surface pour stimuler l'intérêt romanesque proprement dit, l'illusion de prendre l'imaginaire pour le réel. En particulier, ses personnages principaux sont souvent des êtres infirmes ou des monstres (muets, bossus par exemple) ou plus simplement des névrosés. Mais ces difformités ne sont pas présentées et étudiées en elles-mêmes, elles sont des métaphores de la perversion du lancinant besoin d'amour.

Restent à dire quelques mots de l'écriture de Carson McCullers : on peut parler à son sujet d'un classicisme de la forme, douée de qualités de clarté et de simplicité qui recouvrent un romantisme de fond, une évocation des zones d'ombre et d'ambiguïté de la psyché, et d'une lancinante nostalgie de l'âme vers un absolu de l'amour. Les détails réalistes se chargent de significations symboliques évidentes ou plus obscures. La vocation première de l'auteur pour la musique se retrouve dans les cadences subtilement harmonieuses de la prose. Il y a une musique du style de Carson McCullers.

Au total, nous avons là une œuvre romanesque extrêmement prenante, même si elle manque de variété, dans la mesure où elle nous met constamment en présence de l'enfer d'une solitude irrémédiable, de l'échec de l'amour. Nous y reconnaissons une vérité de notre condition humaine.



## CONCLUSION

De 1900 à 1940, le thème de fond du roman social américain est l'écrasement ou l'aliénation de l'individu par la société. Le roman est le compte rendu d'un choc entre ces deux entités, choc qui se termine soit par la victoire de la société, soit par la dissolution de la personne perdue par sa victoire même dans la société. L'individu ne parvient à maintenir son intégrité que dans l'isolement stoïque d'un Hemingway, l'aspiration romantique d'un Wolfe, la révolte absolue d'un Henry Miller, toutes œuvres où héros de roman et artiste sont confondus. Au contraire, le héros du roman contemporain est au-delà de toute société, et il fait la double expérience de la solitude absolue, de l'aliénation au sens étymologique de statut d'étranger, et il découvre également la dimension infinie de la conscience lucide et libre. L'individualité se découvre à la fois comme séparation et comme infini. De ce fait, le roman se déplace du plan exclusivement sociologique au plan existentiel de la personne déchirée par le dualisme de son unicité précaire et de son infini porteur de tous les possibles, dualisme qu'elle cherche à surmonter dans la recherche fiévreuse d'une identité toujours évanescence, alors que le roman de l'époque précédente est très souvent celui de la fausse identité imposée par la société. D'autre part, la perspective assez exclusivement sociologique qui est sou-

vent celle du roman de 1900 à 1940, selon laquelle la société est envisagée comme ensemble d'institutions ou mentalité collective, s'élargit en celle de civilisation, et le roman devient une mise en question du projet occidental de domination de la nature obsédé par la production et la technologie. Séparation et infini de la personne nous semblent caractériser les romans marquants de l'après-guerre comme *All The King's Men* (1946) de Robert Penn Warren, *Invisible Man* (1952) de Ellison, *The Catcher in the Rye* (1951) de Salinger, *On The Road* (1957) de Kerouac, *Lie Down in Darkness* (1951) de Styron, *Rabbit Run* (1961) de Updike, *Herzog* (1964) de Saul Bellow. Dans ces œuvres, la dialectique de la conscience individuelle et de la totalité du monde remplace celle de l'individu et de la société.

Un article de Joseph Waldmeir, écrit en 1961, met en évidence la situation de l'individu dans la société d'après-guerre : la société est un bloc dans lequel l'individu est pris tout en étant victime d'une liberté d'indifférence apparemment illimitée : « La majorité des romanciers qui comptent conçoit la société et la place de l'homme en son sein en termes quasi naturalistes et, par conséquent, ils ne peuvent être des critiques sociaux au sens habituel. Les bêtes noires sociales bien définies comme le propriétaire d'usine ou de verger, le milieu écrasant l'homme, ou les systèmes comme le capitalisme ou le fascisme nazi, contre lesquels la critique sociale avait toujours combattu, ne sont plus pour eux que des aspects ou des symptômes d'une maladie universelle... Vue par les nouveaux romanciers, la société, amorphe, omniprésente, impossible à maîtriser, capricieuse, est invulnérable; dans cette perspective, l'optimisme, la déception, l'indignation véhémement sont hors de propos; les idéologies et les grandes causes sont d'incongrues tempêtes dans un verre d'eau.

« Il semblerait que ce dilemme soit impossible à résoudre : l'homme doit ou bien faire un compromis avec cette société, ou s'y conformer, s'il ne veut pas être écrasé. Mais les romanciers s'en tirent habilement au moyen d'un



troisième choix : la rupture d'allégeance à la société ou aux croisades contre les maux de la société. La société est soumise au déterminisme mais l'individu, bien que faisant partie de la société, est étonnamment libre; si libre en vérité qu'il est à même de ne tenir aucun compte de la société et même de s'y soustraire complètement »<sup>1</sup>.

Les romans que nous avons cités plus haut semblent, tant par l'esthétique que par le thème, être éloignés d'œuvres telles que *An American Tragedy*, *Babbitt*, *The Grapes of Wrath*, et nous permettent de mesurer la rupture, le fossé entre les deux périodes marquées par la deuxième guerre mondiale. Après celle-ci, il se produit, en corrélation avec les changements de la société, une modification de la notion de réalité elle-même, dont Chester E. Eisinger rend compte en ces termes, mettant en perspective histoire de la civilisation, histoire des idées et phénomènes esthétiques : « Il y a longtemps que l'histoire littéraire a reconnu à quel degré la science a marqué l'écrivain naturaliste, l'orientant vers le déterminisme et le mécanisme et lui inspirant une tendance au pessimisme, et avec quelle incertitude il s'en est tenu à ses croyances et à ses attitudes, souvent diluées dans une sorte d'idéalisme social. De plus, la science a marqué le naturalisme en le convainquant du fait que la réalité était accessible à ceux qui utilisaient les méthodes d'investigations scientifiques. L'observateur impartial du monde extérieur n'avait qu'à enregistrer afin de saisir la réalité essentielle, seule et véritable réalité. Tout était en surface et visible à l'œil nu. De ce fait, comme l'a dit Philip Rahv, pour le naturalisme la réalité était donnée. Mais pendant les années 40, ce fut en conséquence d'une déception croissante à l'égard des philosophies matérialistes, dans une large mesure associées au refus du marxisme, que se développa un débat portant sur la nature de la réalité. En s'écartant du matérialisme pour s'intéresser à

1. Joseph J. WALDMEIR, *Quest without Faith, Recent American Fiction*, J. J. WALDMEIR (ed.), Boston, Houghton Mifflin, 1963, pp. 53-54.

Kierkegaard et à d'autres écrivains religieux, le roman vit là l'occasion de se tourner vers l'intérieur pour examiner les aspects spirituels de l'être, qui furent considérés comme partie authentique de la réalité. Tout le développement de la psychanalyse exerça aussi son influence dans la même direction, conférant le statut de réalité à ce qui était intérieur et caché. La tendance maîtresse de la production romanesque dans les années 40, cette *conversion vers le moi* s'explique peut-être par ce déplacement dans la conception de la réalité, et c'est ce déplacement qui peut aussi expliquer pourquoi l'écrivain s'est écarté du naturalisme »<sup>2</sup>.

Ainsi donc, c'est une nouvelle conception de la subjectivité et de la réalité qui s'impose après la deuxième guerre mondiale. Et on peut dire que les romanciers de l'entre-deux-guerres qui émergent de plus en plus pour le lecteur actuel sont ceux qui se sont écartés du naturalisme selon deux voies : en premier lieu, par l'élaboration d'une écriture moderne, dépouillée et concrète, comme Anderson et Hemingway; en second lieu, par l'exploration des profondeurs du psychisme, comme Faulkner, qui, pour rendre sa vision de l'intériorité humaine, a désintégré le récit linéaire. Mais tous les autres romanciers que nous avons évoqués dans cette étude sont, en raison même de leur objectivité naturaliste, des témoins irremplaçables de l'immense société américaine, et de sa différence parmi les sociétés occidentales. Chaque roman américain est marqué du sceau de cette différence faite de l'alliage contradictoire du déracinement et de la liberté, de l'aliénation irrémédiable et de l'infini des possibles.

2. Chester E. EISINGER, *Fiction of the Forties*, Chicago, University of Chicago Press, 1965, pp. 62-63.



## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- AARON (Daniel), *Writers on the Left : Episodes in American Literary Communism*, New York, 1961.
- ALDRIDGE (John W.), *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-1951*, New York, 1952.
- *Time to Murder and Create : the Contemporary Novel in Crisis*, New York, 1966.
- *In Search of Heresy*, New York, 1959.
- AUCHINCLOSS (Louis), *Pioneers and Caretakers : a Study of Nine American Women Novelists*, Minneapolis, 1964.
- BEACH (Joseph W.), *American Fiction, 1920-1940*, New York, 1941.
- BEWLEY (Marius), *The Eccentric Design*, London, 1959.
- *The Complex Fate*, London, 1959.
- BONE (Robert A.), *The Negro Novel in America*, Yale University Press, 1958.
- CABAU (Jacques), *La Prairie perdue*, Paris, 1966.
- COWLEY (Malcom), *Exile's Return : a Narrative of Ideas (1934)*, New York, 1956.
- EDEL (Leon), *The Psychological Novel, 1900-1950*, New York, 1955.
- EISINGER (Chester E.), *Fiction of the Forties*, Chicago, 1963.
- FIEDLER (Leslie A.), *Love and Death in the American Novel*, New York, 1960.
- FRENCH (Warren), *The Social Novel of the End of an Era*, Southern Illinois Press, 1965.
- FROHOCK (Wilbur M.), *The Novel of Violence in America*, Dallas, 1957.
- GEISMAR (Maxwell David), *The Last of the Provincials : The American Novel 1915-1925 : M. L. Mencken, Sinclair Lewis, Willa Cather, Sherwood Anderson, F. Scott Fitzgerald*, Boston, 1953.
- *Rebels and Ancestors : the American Novel, 1890-1915 : Frank Norris, Stephen Crane, Jack London, Ellen Glasgow and Theodore Dreiser*, Boston, 1953.

- GEISMAR (Maxwell David), *Writers in Crisis : the American Novel, 1925-1940 : Ring Lardner, Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner, Thomas Wolfe, and John Steinbeck*, Boston, 1961.
- GELFANT (Blanche H.), *The American City Novel*, Un. of Oklahoma Press, 1954.
- GROSS (Symour) et HARDY (John), ed., *Images of the Negro*, Chicago, 1960.
- HICKS (Granville), ed., *The Living Novel : a Symposium*, New York, 1957.
- HILL (Herbert), ed., *Anger and Beyond : the Negro Writer in the United States*, New York, 1966.
- HOFFMAN (Frederick), *The Art of Southern Fiction : a Study of Some Modern Novelists*, Southern Illinois University Press, 1967.
- *The Modern Novel in America, 1900-1950*, Chicago, 1951.
- *The Twenties : American Writing in the Post War Decade*, New York, 1965.
- JESSUP (Josephine), *The Faith of Our Feminists : a Study in the Novels of Edith Wharton, Ellen Glasgow and Willa Cather*, New York, 1950.
- KAZIN (Alfred), *On Native Grounds*, New York, 1942.
- KLEIN (Marcus), *After Alienation : American Novels in Mid-Century*, Cleveland, 1964.
- LITZ (A. Walton), ed., *Modern American Fiction : Essays in Criticism*, New York, 1963.
- LYNN (Kenneth), *The Dream of Success, a Study of the Modern American Imagination*, Boston, 1955.
- MADDEN (David), *Tough Guy Writers of the Thirties*, Southern Illinois University Press, 1968.
- MAY (Henry F.), *The End of American Innocence : a Study of the First Years of Our Own Time, 1912-1917*, 1960, London.
- MILLGATE (Michael), *American Social Fiction ; James to Cozzens*, Edinburgh, 1964.
- MIZENER (Arthur), *The Sense of Life in the Modern Novel*, Boston, 1964.
- MORGAN (Wayne H.), *Writers in Transition*, New York, 1963.
- NOBLE (David W.), *The Eternal Adam and the New World Garden ; The Central Myth in the American Novel since 1830*, New York, 1968.
- O'CONNOR (William Van), *Seven Modern American Novelists : an Introduction*, Minneapolis, 1964.
- RIDEOUT (Walter B.), *The Radical Novel in the United States, 1900-1954*, Harvard University Press, 1956.
- RUBIN (Louis D.), *The Faraway Country : Writers of the Modern South*, Seattle, 1963.
- TANNER (Tony), *The Reign of Wonder*, Cambridge, 1964.
- WAGENKNECHT (Edward), *Calvacade of the American Novel*, New York, 1952.
- WALCUTT (Charles Child), *American Literary Naturalism, a Divided Stream*, Minneapolis, 1956.
- WILSON (Edmund), *A Literary Chronicle, 1920-1950*, New York, 1956.





BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE  
AUTEURS

I / Sherwood ANDERSON

- ANDERSON (David), *Sherwood Anderson : An Introduction and an Interpretation*, New York, 1967.
- ASSELINÉAU (Roger), *Réalisme, rêve et expressionnisme dans Winesburg, Ohio*, Paris, 1957.
- BURBANK (R.), *Sherwood Anderson*, New York, 1966.
- Configuration critique de Sherwood Anderson*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1963.
- HOWE (Irving), *Sherwood Anderson*, New York, 1957.
- RIDEOUT (Walter), ed., *Sherwood Anderson, a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, 1973.
- WEBER (Brom), *Sherwood Anderson*, Minneapolis, 1964.
- WHITE (Ray L.), ed., *The Achievement of Sherwood Anderson : Essays in Criticism*, Un. of North California Press, 1966.

II / Willa CATHER

- BROWN (E. K.), *Willa Cather : A Critical Biography*, New York, 1953.
- DAICHES (David), *Willa Cather : A Critical Introduction*, Ithaca, New York, 1951.
- GERBER (P.), *Willa Cather*, New York, 1975.
- VAN GHENT (Dorothy), *Willa Cather*, Minneapolis, 1964.
- WOODRESS (James), *Willa Cather*, Un. of Nebraska, 1975.

III / John Dos PASSOS

- ASTRE (Georges), *Thèmes et structures dans l'œuvre de John Dos Passos*, Paris, 1956 (2 vol.).
- BRANTLEY (John), *The Fiction of John Dos Passos*, San Antonio, 1954.

- DAVIS (Robert), *John Dos Passos*, Minneapolis, 1962.  
 GELFANT (Blanche), *The Search for Identity in the Novels of John Dos Passos*, *PMLA*, LXXVI (March, 1961).  
 HOOK (Andrew), ed., *John Dos Passos, a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, 1973.  
 LANDSBERG (Martin), *Dos Passos' Path to U.S.A., a Political Biography*, Boulder, 1972.  
 WRENN (John), *John Dos Passos*, New York, 1962.

## IV / Theodore DREISER

- ARNAVON (Cyrille), *Theodore Dreiser, romancier américain*, Paris, CDU, 1957.  
 ELIAS (Robert), *Theodore Dreiser, Apostle of Nature*, Philadelphia, 1949.  
 GERBER (Philip), *Theodore Dreiser*, New York, 1964.  
 KAZIN (Alfred) et SHAPIRO (Charles), eds, *The Stature of Theodore Dreiser*, Bloomington, 1955.  
 LEHAN (Richard), *Theodore Dreiser, His World and Novels*, so Illinois Press, 1974.  
 PIZER (Donald), *The Novels of Theodore Dreiser*, Un. of Minnesota, 1976.  
 SWANBERG (W. A.), *Dreiser*, New York, 1965.

## V / Ellen GLASGOW

- AUCHINCLOSS (Louis), *Ellen Glasgow*, Minneapolis, 1964.  
 HOLEMAN (C. Hugh), *Three Modes of Modern Southern Fiction : Glasgow, Faulkner, Wolfe*, Un. of Georgia Press, 1966.  
 McDOWELL (Frederick), *Ellen Glasgow and the Ironic Art of Fiction*, Madison, Wis., Un. of Wisconsin Press, 1960.  
 PARENT (Monique), *Ellen Glasgow*, Paris, 1962.  
 ROUSE (Blair), *Ellen Glasgow*, New York, 1962.

## VI / James T. FARRELL

- BRANCH (Edgar), *James T. Farrell*, New York, 1971.

## VII / William FAULKNER

- ADAMS (Richard P.), *Faulkner : Myth and Motion*, Princeton University Press, 1968.  
 BLEIKASTEN (A.), PITAVY (F.), GRESSET (M.), *William Faulkner, As I Lay Down, Light in August*, Paris, 1972.  
 BLOTNER (Joseph), *William Faulkner, A Biography*, London, 1974, (2 vol.).



- BROOKS (Cleanth), *William Faulkner : The Yoknapatawpha Country*, New Haven, 1963.
- Configuration critique de William Faulkner*, Paris, Revue des Lettres Modernes, 1957-1959.
- GWYNN (Frederick) et BLOTNER (Joseph), eds, *Faulkner in the University*, Charlottesville, Va., 1959.
- HOFFMAN (Frederick J.), *William Faulkner*, New York, 1961.
- (Frederick) et VICKERY (Olga), eds, *William Faulkner : Three Decades of Criticism*, East Lansing, Mich., 1960.
- HOWE (Irving), *William Faulkner : A Critical Study*, New York, 1952.
- HUNTER (Edwin), *William Faulkner : Narrative Practise and Prose Style*, Wash. DC, 1973.
- LEVINS (Louis), *Faulkner's Heroic Design*, University of Georgia, 1976.
- MILLGATE (Michael), *The Achievement of William Faulkner*, New York, 1966.
- O'CONNOR (William Van), *The Tangled Fire of William Faulkner*, New York, 1966.
- REED (Joseph), *Faulkner's Narrative*, Yale University Press, 1972.
- SLATOFF (Walter), *Quest of Failure : A Study of William Faulkner*, Cornell University Press, 1960.
- VICKERY (Olga), *The Novels of William Faulkner : A Critical Interpretation*, Baton Rouge, 1959.
- VOLPE (Edmond), *A Reader's Guide to William Faulkner*, New York, 1966.
- WAGGONER (Yatt), *William Faulkner : from Jefferson to the World*, University of Kentucky Press, 1959.
- WAGNER (Linda), ed., *William Faulkner : Four Decades of Criticism*, East Lansing Michigan, 1973.
- WARREN (Robert Penn), ed., *Faulkner : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, 1967.

## VIII / F. Scott FITZGERALD

- BEWLEY (Marius), *The Eccentric Design*, New York, 1959.
- CROSS (K. G.), *F. Scott Fitzgerald*, New York, 1963.
- EBLE (Kenneth), ed., *F. S. Fitzgerald, A Collection of Criticism*, New York, 1973.
- GREENFELD, *F. S. Fitzgerald*, New York, 1974.
- HINDUS (Milton), *F. S. Fitzgerald : An Introduction and an Interpretation*, New York, 1968.
- HOFFMAN (Frederick), ed., *The Great Gatsby : A Study*, New York, 1962.
- KAZIN (Alfred), ed., *F. Scott Fitzgerald : The Man and His Work*, Cleveland, 1951.
- LEHAN (Richard), *F. S. Fitzgerald and the Craft of Fiction*, Carbondale.

- LOCKRIDGE (Ernest), ed., *Twentieth Century Interpretation of the Great Gatsby*, Englewood Cliffs, 1968.
- MIZENER (Arthur), *The Far Side of Paradise*, Boston, 1951.
- POLI (B.), LE VOT (A.), FABRE (G. et M.), *Francis Scott Fitzgerald, The Great Gatsby, Tender is the Night*, Paris, 1969.
- SHAIN (Charles), *F. S. Fitzgerald*, Minneapolis, 1961.
- SKLAR (Robert), *F. S. Fitzgerald : The Lost Laocoon*, New York, 1967.
- WILSON (Edmund), ed., *The Crack-Up*, New York, 1945.

## IX / Ernest HEMINGWAY

- ATKINS (John), *The Art of Ernest Hemingway : His Work and Personality* (Revised ed.), London, 1953.
- BAKER (Carlos), *Hemingway : The Writer as an Artist*, Princeton University Press, 1952.
- ed., *Hemingway and His Critics : An International Anthology*, New York, 1961.
- *Ernest Hemingway : Critiques of Four Major Novels*, New York, 1962.
- BAKER (Sheridan), *Ernest Hemingway*, New York, 1967.
- FENTON (Charles A.), *The Apprenticeship of Ernest Hemingway : The Early Years*, New York, 1956.
- GREBSTEIN (Sheldon), *The Merrill Studies in Four Whom the Bell Tolls*, Columbus, 1971.
- (S.), *Hemingway's Craft*, Southern Illinois Press, 1973.
- HOTCHNER (A. E.), *Papa Hemingway*, New York, 1966.
- KILLINGER (John), *Hemingway and the Dead Gods : A Study in Existentialism*, Un. of Kentucky Press, 1960.
- MCCAFFERY (John), ed., *Ernest Hemingway : The Man and His Work*, Cleveland, 1950.
- NAHAL (Chaman), *The Narrative Pattern of Ernest Hemingway's Fiction*, New York, 1971.
- PEARSALL (Robert), *The Life and Writings of Ernest Hemingway*, Amsterdam, 1973.
- ROVIT (Earl), *Ernest Hemingway*, New York, 1963.

## X / Sinclair LEWIS

- DOOLEY (D. J.), *The Art of Sinclair Lewis*, University of Nebraska Press, 1967.
- LIGHT (Martin), *The Quixotic Vision of Sinclair Lewis*, Purdue, 1972.
- SCHORER (Mark), ed., *Sinclair Lewis : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, 1962.
- *Sinclair Lewis : An American Life*, New York, 1961.
- *Sinclair Lewis*, Minneapolis, 1963.
- SILHOL (Robert), *Sinclair Lewis, les Tyrans tragiques*, Paris, 1969.



## XI / Henry MILLER

- BAXTER (Annette), *Henry Miller, Expatriate*, Pittsburg, 1961.  
 DURRELL (Lawrence) et PERLES (Alfred), *Art and Outrage*, London, 1959.  
 GORDON (William), *The Mind and Art of Henry Miller*, Baton Rouge, 1967.  
 HASSAN (Ihab), *The Literature of Silence : Henry Miller and Samuel Beckett*, New York, 1967.  
 MITCHELL (E.), ed., *Henry Miller : Three Decades of Criticism*, New York, 1971.  
 WICKES (George), ed., *Henry Miller and The Critics*, Southern Illinois University Press, 1963.  
 WIDMER (Kingsley), *Henry Miller*, New York, 1963.

## XII / John STEINBECK

- FRENCH (Warren), *John Steinbeck*, New York, 1961.  
 — *The Social Novel of the End of an Era*, Carbondale, 1966.  
 — *A Companion to the Grapes of Wrath*, New York, 1963.  
 LISCA (Peter), *The Wide World of John Steinbeck*, New Jersey, 1958.  
 — et LEWIS (R. W.), *The Picaresque Saint : Representative Figures in Contemporary Fiction*, Philadelphia, 1959.  
 MARKS (L. S.), ed., *John Steinbeck : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, 1972.  
 MOORE (H.), *The Novels of John Steinbeck*, Norwood, 1975.  
 TEDLOCK (A. W.) et WICKERS (C.), eds, *Steinbeck and His Critics : A Record of Twenty-Five Years*, Albuquerque, 1957.

## XIII / Nathanael WEST

- COMERCHERO (Victor), *Nathanael West : The Ironic Prophet*, New York, 1964.  
 HYMAN (Stanley), *Nathanael West*, Minneapolis, 1962.  
 MARTIN (Jay), *Nathanael West : The Art of His Life*, New York, 1970.  
 REID (Randall), *The Fiction of Nathanael West : No Redeemer, no Promised Land*, Chicago, 1967.

## XIV / Thomas WOLFE

- ELDERRY (Bruce), *Thomas Wolfe*, New York, 1964.  
 HOLMAN (Hugh), ed., *The World of Thomas Wolfe*, New York, 1962.  
 JOHNSON (Pamela), *Thomas Wolfe : A Critical Study*, London, 1967.

- RUBIN (Louis D. Jr.), *Thomas Wolfe : The Weather of His Youth*, Baton Rouge, 1955.
- RUBIN (Louis), ed., *Thomas Wolfe : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, 1973.
- WALSER (Richard), ed., *The Enigma of Thomas Wolfe : Biographical and Critical Essays*, Cambridge, 1953.

## XV / Richard WRIGHT

- FABRE (Michel), *The Unfinished Quest of Richard Wright*, New York, 1973.
- MARGOLIES (Edward), *The Art of Richard Wright*, Southern Illinois University Press, 1968.
- WEBB (Constance), *Richard Wright*, New York, 1968.





Imprimé en France, à Vendôme  
Imprimerie des Presses Universitaires de France  
1979 — N° 26 455

