

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ COLLECTIVE : LA FORMATION LITTÉRAIRE DANS LES
MÉMOIRES DES ÉCRIVAINS AMÉRICAINS ET CANADIENS À PARIS DANS LES ANNÉES 1920

THÈSE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ERIC DURLING

SEPTEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma plus profonde reconnaissance à ma directrice de thèse, Michèle Nevert, professeure au département d'études littéraires de l'UQAM. Sans elle, cette thèse n'aurait probablement jamais vu le jour. Je la remercie de ses suggestions toujours pertinentes, de sa patience, de ses instincts d'organisation et de sa confiance inébranlable.

Je remercie aussi Michel Lalancette pour sa lecture fouillée de ma thèse, Maurice Longuemare pour nos discussions qui m'ont permis d'approfondir certaines réflexions théoriques ainsi que Peter Durand pour ses conseils techniques en ce qui concerne la mise en page.

Enfin, j'offre ma profonde gratitude à Amélie pour son amour, son soutien indéfectible et ses lectures de cette thèse dans ses multiples incarnations.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	ix
RESUMÉ	x
INTRODUCTION	14
1. Revue des travaux littéraires consacrés au corpus.....	20
1.1 La <i>génération perdue</i>	20
1.2 Biographie collective	22
1.3 Une « religion » d'art.....	22
1.4 Récits d'exil	25
1.5 Expression mythique de l'exil.....	29
1.6 Des protagonistes canadiens dans un récit américain.....	30
1.7 Retour sur la <i>génération perdue</i>	31
2. Revue des travaux consacrés à l'identité littéraire collective	33
2.1 Identité coloniale et nationale	35
2.2 Identité littéraire et altérité	41
2.3 L'identité à la lumière du genre des mémoires	51
3. Structure de la thèse	58
PREMIÈRE PARTIE	
À LA RECHERCHE D'UNE COMMUNAUTÉ LITTÉRAIRE	61
1. Constat d'une littérature coloniale sans caractère national.....	65
1.2. Désaveu de la culture nord-américaine	69
1.3 Les sociétés américaines et canadiennes – des sociétés provinciales	71
1.4 La pensée puritaine	75
1.5 La disparition de l'identité régionale	78

1.6 L'éthique protestante de la bourgeoisie dominante :	
modèle d'intégration	82
1.7 La prairie comme symbole d'une société provinciale	85
2. Le mythe socio-littéraire parisien	87
2.1 Vies de bohème	88
2.2 Vivre au nom de l'art : un idéal romantique.....	93
2.3 La recherche d'une société spirituelle remplace celle de la société nationale.....	96
2.4 Un pèlerinage en terre sainte littéraire.....	100
3. Identité littéraire et altérité	103
3.1 Ligne de fuite, déterritorialisation et devenir-écrivain	104
3.2 Créer une littérature d'expression anglaise libérée de la tradition britannique.....	107
4. Conclusion.....	109
DEUXIÈME PARTIE	
LIEUX ET COMMUNAUTÉ À PARIS	115
CHAPITRE I	
APPROPRIATION DES LIEUX GÉOGRAPHIQUES.....	116
1. La création d'un lien d'appartenance des expatriés nord-américains avec leur ville d'adoption	116
1.1. Montparnasse associé au Quartier Latin.....	119
1.2. La construction d'un territoire marqué par des composants des milieux artistiques	120
1.2.1. Le processus de la colonisation : un agencement du soi colonial et du lieu colonisé	122
1.2.2. La reconnaissance des marques territoriales artistiques parisiennes.....	124
1.3. Circonscrire son territoire par des déplacements réguliers.....	128
1.3.1. Organisation de l'axe rive gauche-rive droite.....	131
1.3.2. Les bureaux des journaux américains à Paris : un cordon ombilical qui relie la communauté à son pays d'origine	133
1.3.3. À la rencontre des dadaïstes à l'Opéra : à mi-chemin entre Montmartre et Montparnasse.....	135

1.3.4. Montmartre, Pigalle et leurs boîtes de nuit : lieux touristiques privilégiés des Américains.....	137
2. Points de repères de la communauté littéraire américaine.....	143
2.1. « Shakespeare and Company » : un lieu de pèlerinage consacré à l'auteur de <i>Ulysses</i>	143
2.2. Le salon de Gertrude Stein: un lieu de pèlerinage de l'art moderne	147
2.3. Le jardin du Luxembourg : continuum d'une stimulation sensorielle et intellectuelle	149
2.4. Rue de Fleurus : territoire inconnu de la majorité de la communauté américaine	153
2.5. Natalie Barney: une hôtesse américaine accueille des hommes de lettres français	155
2.6. Les cafés : au coeur de la colonie littéraire américaine.....	157
2.6.1. Le Café du Dôme : point de repère primordial de la communauté américaine.....	162
2.6.2. Modifications apportées aux cafés du quartier: des signes de leur appropriation par la communauté américaine.....	166
2.6.3. Déterritorialisation de la communauté littéraire: transformation d'un mode de vie en marchandises.....	169
3. La création des agencements territoriaux avec celui de Montparnasse.....	172
3.1. Les sorties et entrées au territoire parisien: une dynamique de la création littéraire	175
3.2. Aménager un territoire dans un autre pays européen pour mieux promouvoir son territoire parisien	177
4. Paris : lieu de stimulation et de dépendance.....	182
4.1 Les flux migratoires de la communauté expatriée	184
4.2 Appartenir à la communauté littéraire américaine à Paris avant d'intégrer son territoire géographique	189
5. Conclusion.....	191
CHAPITRE 2	
APPROPRIATION DES ESPACES SOCIAUX	199
2. Énoncés d'un ensemble : le mémorialiste se dépeint en tant que membre d'une collectivité littéraire.....	200
2.1 Le contact avec les Français : un rapport limité	

entre la colonie littéraire américaine et la population locale.....	202
2.2 Le rapport avec les maîtres littéraires anglophones.....	205
2.2.1 Une collection d'art au service de son identité littéraire.....	205
2.2.2 La souveraine et sa cour.....	206
2.2.3 Auteure d'une épigraphe célèbre	209
2.2.4 Rivalité entre deux personnalités sacrées de la littérature moderne d'expression anglaise.....	210
2.3 Le culte voué à Joyce par ses adorateurs : la sacralisation de l'auteur d' <i>Ulysses</i>	211
2.3.1 Un Irlandais à Paris.....	214
2.3.2 D'un admirateur éloigné de Joyce à un pair.....	215
2.4 Le premier éditeur d'Hemingway.....	217
2.5 D'un poète érudit à un essayiste réactionnaire	222
3. Le rapport avec d'autres membres de la communauté littéraire nord-américaine à Paris.....	231
3.1 Le devoir de promotion du bon travail littéraire.....	231
3.1.1 La transcription romanesque des expériences personnelles.....	233
3.1.2 L'image de l'écrivain américain viril.....	234
3.1.3 L'auteur identifié aux héros de ses œuvres.....	237
3.2 Ambassadeur littéraire auprès des Américains de la rive droite.....	240
3.2.1 Une difficulté à faire avancer ses projets littéraires à Paris	243
3.2.2 Éloge d'un talent gâché.....	246
3.3 Une contribution littéraire peu connue	249
3.4 L'image d'une rivalité avec Hemingway.....	251
3.5 Geste symbolique	253
4. Mémoires et dialogue intertextuel	257
4.1 Présence et absence des membres de la communauté dans les récits des autres mémorialistes.....	260
5. Conclusion.....	265

TROISIÈME PARTIE	
IDENTITÉ ET DIFFÉRENCE.....	270
CHAPITRE 1	
LANGUE, LITTÉRATURE ET ÉCRITURE	271
1. Littérature nationale et environnement naturel.....	272
1.1 Redécouvrir leur propre culture grâce à une distance critique	274
1.2 Une littérature qui s'inspire des objets de la culture populaire de son époque.....	276
2. Un laboratoire d'expériences poétiques.....	281
2.1 L'écrivain colonial imitateur	282
2.2 L'abrogation des usages conventionnels de la langue	284
2.3 Le besoin d'un organe pour se réapproprier une langue.....	287
2.4 Revues littéraires et maisons d'édition anglophones parisiennes	290
2.5 La promotion d'une écriture en langue américaine courante	293
3. Exprimer une littérature nationale	296
3.1 Relation entre écriture et société d'origine.....	298
3.2 Caractéristiques stylistiques et fonctions littéraires de la langue.....	302
3.3 Un style simplifié et une idéologie moraliste	306
3.4 Le sens et le son des mots.....	309
3.5 La peinture comme image de la création littéraire : une composition des anecdotes	311
4. Constat d'échec relatif du périple parisien.....	312
4.1 L'absence de reconnaissance de la littérature expérimentale	317
4.2 Une reconnaissance internationale de la littérature américaine.....	319
4.3 L'ouverture d'esprit du public littéraire américain.....	322
4.4 Les fruits de l'expérience d'expatriation	324
5. Conclusion	328

CHAPITRE II	
MÉMOIRES ET IDENTITÉ COLLECTIVE	335
2. Le choix du genre : le séjour et le récit qui en découle	335
3. Le modèle structurel des mémoires : témoin, participant, historien	340
3.1 Le témoin : choix narratifs et vision morale.....	341
3.1.1 La recherche d'une communauté artistique.....	342
3.2 Le participant : rôle et image désirée.....	346
3.3 <i>L'histor</i> : l'auteur promeut sa version des faits historiques.....	354
4. Synthétiser ses mémoires dans un ensemble : des histoires qui se parlent.....	356
5. Conclusion.....	363
CONCLUSION	368
BIBLIOGRAPHIE	387

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1	Carte de la rive gauche parisienne des nord-américains des années 1920.....xiii

(Tirée de Humphrey Carpenter, *Geniuses Together*, London, Unwin, 1987, p. 6-7.)

Résumé

La présente thèse porte sur le thème de la formation littéraire d'un groupe d'écrivains américains et canadiens qui s'installent à Paris dans les années 1920 dans le but de vivre des expériences littéraires formatrices. Le corpus est formé de mémoires de leurs séjours parisiens. Je cherche à montrer, dans une perspective postcoloniale, ce qui motive ces Nord-Américains à chercher en France une initiation à une vie littéraire qui leur est impossible dans leur pays d'origine. La réalisation de cette communauté parisienne est également examinée sous cet angle postcolonial mais les notions d'identité et d'altérité qui y résident sont aussi soumises à la pensée de Gilles Deleuze et de Félix Guatarri, à travers les concepts de la déterritorialisation, du devenir et de la ligne de fuite. Différence et identité sont aussi parmi les préoccupations des auteurs du corpus lorsqu'ils partagent leurs réflexions sur l'état de leur langue, leur littérature et leur écriture à l'époque de leurs expériences parisiennes. Une analyse de ces délibérations s'appuie sur une théorie postcoloniale avec l'apport de Deleuze et Guatarri mais démontre également l'intérêt du choix, de la part de nos auteurs, du genre des mémoires dans la transmission de leur histoire.

Dans la première partie, « L'émergence d'une identité collective », je me suis employé à montrer la motivation qui pousse les auteurs du corpus, ainsi que des dizaines de milliers de personnes en provenance du continent américain, à quitter leur pays d'origine pour s'installer à Paris. Certes, la force des monnaies américaines et canadiennes face au franc français pendant la décennie qui suit la Première Guerre mondiale est un facteur non négligeable du phénomène, mais le rôle que joue la capitale française, ne serait-ce que dans l'imaginaire de ces expatriés, en tant que capitale internationale des arts et lettres, semble davantage déterminant dans leur choix de faire partie d'une communauté littéraire dans cette ville. Paris représente, à leurs yeux, l'antithèse de la culture dominante petite-bourgeoise. Il est aussi démontré que le passé colonial britannique des États-Unis et du Canada étouffe les jeunes générations et qu'il empêche les aspirants écrivains parmi eux à trouver leur voix/e.

La deuxième partie, « Lieu et communauté à Paris », porte sur l'appropriation par nos auteurs des lieux géographiques et des espaces sociaux. Dans le premier chapitre, il est

question d'une géographie de la ville que construisent les expatriés. Ils s'associent, en tant que communauté littéraire, principalement au quartier Montparnasse, lui-même assimilé dans leur imaginaire au Quartier Latin, lieu géographique traditionnel des artistes de la rive gauche parisienne. Mais la présence sur la rive droite de la Seine des institutions, banques, services postaux et autres, qui desservent particulièrement les membres de cette communauté expatriée, signifie inévitablement l'annexion de cette partie de la ville au territoire initial de la rive gauche. De la même manière, des localités extra-parisiennes sont rattachées, par les membres de la communauté littéraire, à leur étendue géographique, en tant qu'espaces de création qui complètent les lieux de stimulation qu'ils découvrent à Paris même.

J'étudie ensuite, dans le deuxième chapitre de cette partie, l'appropriation, de la part de nos auteurs, d'espaces sociaux parisiens. Puisqu'ils cultivent peu les contacts avec leurs homologues français, la formation de leur communauté littéraire se vit surtout à travers leurs relations aux gens de lettres anglophones déjà établis dans la ville, tels James Joyce et Ezra Pound, ainsi qu'à leurs semblables fraîchement débarqués dans la capitale française. Leurs récits prennent souvent des allures, donc, de portraits de l'artiste, s'apparentant alors au roman d'apprentissage. Ces portraits se construisent à partir de l'élément narratif primordial des mémoires - l'anecdote - et de composantes rhétoriques - métonymies et synecdoques. J'examine les images de cette société qui sont construites à partir de ces figures par lesquelles chacun des auteurs cherche à se représenter à travers un ensemble.

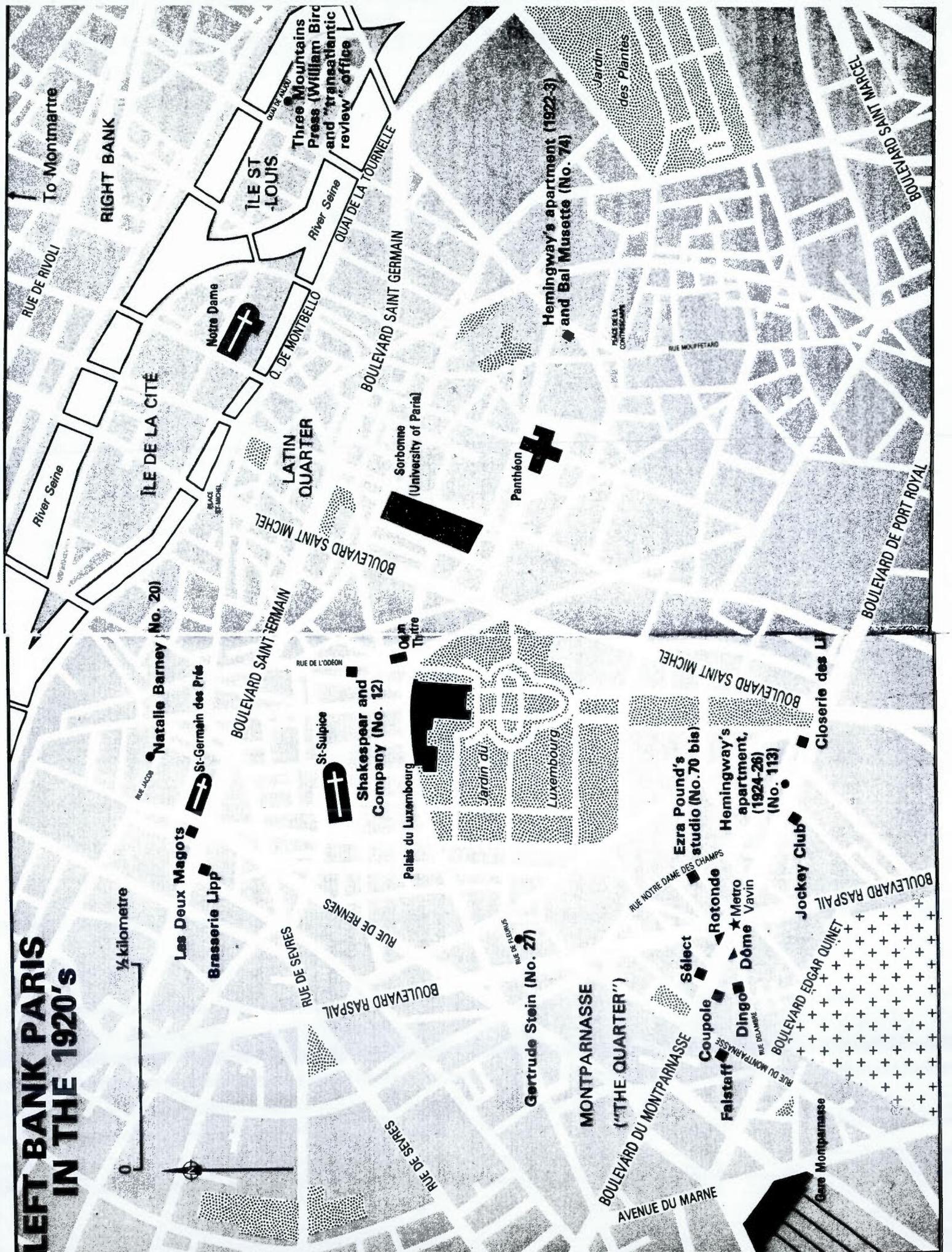
La troisième partie, « Identité et différence », s'intéresse à l'identification de nos auteurs à leur littérature nationale ainsi qu'à l'identité collective qu'ils se construisent et qui s'effectue à travers la rédaction de leurs mémoires. Je m'interroge, dans le premier chapitre de cette partie, sur la manière dont l'expérience parisienne modifie le regard que portent ces jeunes écrivains sur le caractère et la qualité des lettres que produit leur pays. Paris leur offre un laboratoire pour se développer et contribuer à leur littérature nationale. Les maisons d'édition et des revues littéraires de langue anglaise de cette ville font paraître des écrits expérimentaux et encouragent l'exploration d'une langue et d'une écriture nord-américaine autres que celles qui ont cours au Canada et aux États-Unis à cette époque. Mais ces organes littéraires soulèvent peu d'intérêt commercial et même s'ils permettent à certains de se faire

connaître pour ensuite être sollicités par un éditeur américain, la fin de l'aventure parisienne est vue par nos auteurs, dans leurs récits, comme un revers de leur rêve littéraire.

Enfin, dans le deuxième chapitre de cette partie, je cherche à démontrer le lien entre le genre des mémoires et la fabrication d'une identité collective. À partir de l'analyse d'un article de Marcus Billson, une des seules véritables études du genre, j'appliquerai les trois positions rhétoriques du mémorialiste – le témoin, le participant et l'historien – à chacun des récits du corpus. Ce genre se distingue notamment de celui de l'autobiographie puisque ce dernier s'intéresse principalement au développement du sujet individuel tandis que l'auteur des mémoires s'identifie à sa société en se préoccupant du rôle social qu'il a joué dans sa vie. Le choix de ce genre semble alors s'imposer à nos auteurs qui désirent représenter leur formation littéraire dans le contexte d'une société particulière – celle d'une communauté littéraire parisienne - qui se définit par son opposition à sa culture d'origine mais qui, paradoxalement, constitue un des chapitres les plus riches de son histoire littéraire.

LEFT BANK PARIS IN THE 1920'S

1/2 kilometre



To Montmartre

RIGHT BANK

ILE ST-LOUIS

Three Mountains Press (William Bird and "transatlantic review" office)

Notre Dame

ILE DE LA CITÉ

LATIN QUARTER

BOULEVARD SAINT GERMAIN

Sorbonne (University of Paris)

Panthéon

Hemingway's apartment (1922-3) and Bal Musette (No. 74)

PLAGE DE LA CONNEMARIE

RUE MOUFFETARD

BOULEVARD SAINT MARCEL

BOULEVARD DE PORT ROYAL

Natalie Barney (No. 20)

Les Deux Magots

Brasserie Lipp

St-Germain des Près

BOULEVARD SAINT GERMAIN

St-Sulpice

Shakespeare and Company (No. 12)

Opéra Théâtre

Palais du Luxembourg

Jardin du Luxembourg

RUE DE L'ODÉON

BOULEVARD SAINT MICHEL

Closerie des Lilas

Ezra Pound's studio (No. 70 bis)

Hemingway's apartment (1924-26) (No. 113)

Jockey Club

RUE DE JACOB

RUE DE SEVRES

BOULEVARD RASPAIL

RUE DE RENNES

Gertrude Stein (No. 27)

RUE DE TRINITE

MONTPARNASSE ("THE QUARTER")

BOULEVARD DU MONTPARNASSE

AVENUE DU MARNE

Sélect

Coupoles

Falstaff

Dingo

Rotonde

Metro Dôme Vavin

BOULEVARD EDGAR QUINET

Gare Montparnasse

INTRODUCTION

Le rassemblement sans précédent à Paris de personnes en provenance de l'Amérique du Nord, et ayant élu domicile dans la ville, constitue un phénomène d'une grande ampleur entre 1920 et 1930. La colonie d'Américains qui résident dans la capitale française en 1926 est en effet estimée par la police parisienne à 25 000 personnes. Bien que la chambre de commerce américaine n'en identifie que 10 000 vers la fin des années 1920, dans l'évaluation populaire, il y a autour de 40 000 résidents en provenance de l'Amérique¹. Durant la décennie, divers écrivains en devenir du continent nord-américain viennent à Paris chercher l'inspiration auprès des mouvements d'avant-garde qui se développent autour de revues littéraires, de maisons d'édition anglophones et de cercles d'écrivains et d'artistes. Pendant que ces gens de lettres poursuivent leur apprentissage à Paris, leurs littératures nationales, américaines et canadiennes, émergent sous le poids culturel de la littérature britannique, toujours dominante dans le monde anglophone.

Si l'image la plus connue de la société d'expatriés est celle fournie par le roman d'Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*², plusieurs autres récits visent l'influence qu'a eue l'expérience parisienne sur le développement de leur auteur en tant qu'écrivain. Or cette thèse se donne précisément pour objectif d'examiner la formation littéraire parisienne que ces auteurs abordent dans un corpus de mémoires en langue anglaise. La problématique de cette recherche concerne donc la représentation dans ces œuvres de cette « initiation », mais cette analyse sera abordée dans le contexte d'une époque. Car même si certains auteurs de ces récits ne quittent Paris qu'au début des années trente, c'est la communauté littéraire qui s'y établit la décennie précédente qui les attire à la capitale française.

¹ Arlen J. Hansen, *Expatriate Paris: A Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920's*, New York: Arcade Publishing, 1990, p. 24-25. Robert Forrest Wilson, *Paris on Parade*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1924, p. 274.

² Ernest Hemingway, 2003, *The Sun Also Rises*, New York, Scribners, 1926, 251 p.

Récits du séjour parisien

Certains gens de lettres du continent nord-américain rédigent des récits dans lesquels le séjour parisien est abordé mais sans qu'il occupe pour autant une place importante³. Quelques-uns n'ont fait que de courts séjours à Paris⁴, tandis que d'autres ont élu domicile dans la capitale française mais n'y consacrent qu'une infime partie de leurs récits. Le récit d'Harold Stearns, pour sa part, contient plusieurs chapitres sur ses années à Paris, mais on s'aperçoit que cette période constitue une rupture avec la vie d'homme de lettres qu'il avait commencée aux États-Unis⁵. Les expériences littéraires de Caresse Crosby⁶ et d'Harold A. Loeb⁷ à Paris figurent bien parmi les sujets de leurs témoignages, mais elles sont occultées par leurs souvenirs de l'édition spécialisée dont ils s'occupaient dans la métropole française et ailleurs. Janet Flanner, une journaliste du magazine *The New Yorker*, est basée à Paris entre les deux guerres mondiales. Le Paris qu'elle connaît fait l'objet de deux de ses livres, une collection d'essais, *An American in Paris*⁸, dont des parties sont réédités avec ses articles pour *The New Yorker* dans *Paris was Yesterday*⁹. Ces essais et articles comprennent des observations qui concernent le rôle social de certains écrivains américains dans la ville pendant les années 1920-1930, cependant, ils s'intéressent peu au développement littéraire de ces derniers et pas du tout à celui de Flanner elle-même. Elle donne plutôt à ses lecteurs, avec ses écrits, une perspective américaine de la société parisienne de l'époque.

³ Sherwood Anderson, *A Story Teller's Story*. Garden City, N.Y., Garden City Publishing Co., 1924, 442 p.; John Dos Passos, *The Best Times: An Informal Memoir*. New York, New American Library, 1966, 229 p.; et William Carlos Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams*. New York, Random House, 1951, 402 p.

⁴ Robert M. Coates, *The View from Here*. New York, Harcourt Brace, 1960, 215 p.; Ludwig Lewisohn, *Mid-Channel: An American Chronicle*. New York and London, Harper, 1939, 310 p.

⁵ Harold E. Stearns, *The Street I Know*. New York, Lee Furman, 1935, 411 p.

⁶ Caresse Crosby, *The Passionate Years*. New York, Dial Press, 1953, 370 p.

⁷ Harold Loeb, *The Way It Was*. New York, Criterion, 1959, 310 p.

⁸ Janet Flanner, *An American in Paris: profile of an interlude between two wars*, New York, Simon and Schuster, 1940, 414 p.

⁹ Janet Flanner, *Paris was Yesterday*, New York, Viking Press, 1972, 232 p.

Deux écrivains américains notoires à Paris, Gertrude Stein et Henry Miller, ne font pas non plus partie de notre corpus. Bien que Stein soit présentée dans plusieurs mémoires des années vingt comme un pilier de la communauté littéraire anglophone à Paris, elle attribue sa propre formation littéraire, qu'elle commente dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*¹⁰, à ses liens avec le milieu de la peinture d'avant la Première Guerre. Stein construit son image telle qu'elle apparaît dans *The Autobiography of Alice B. Toklas* autour de la position qu'elle estime avoir occupée avant la Première Guerre à Paris au cœur d'un mouvement artistique. Stein et Toklas se trouvent au milieu de ce mouvement grâce à l'activité de collectionneuse d'art de Stein et au fait qu'elle et Toklas accueillait des artistes et amateurs d'art chez elles au 27 rue de Fleurus, à l'occasion de salons hebdomadaires. Le salon de Stein fonctionne, dans son récit, comme un centre pour la communauté artistique parisienne. Son lien avec les artistes qui fréquentaient ses soirées d'avant-guerre eut un effet direct sur son développement en tant qu'écrivain. Elle met en parallèle l'écriture d'une des nouvelles de son recueil *Three Lives*¹¹, qui paraît en 1907, l'élaboration du style cubiste que fait Picasso et le travail que fait Matisse sur la couleur avec son tableau *Bonheur de Vivre* :

Picasso passed from the Harlequin, the charming early italian (sic) period to the intensive struggle which was to end in cubism. Gertrude Stein had written the story of Melanctha the Negress, the second story of *Three Lives* which was the first definite step away from the nineteenth century and into the twentieth century in literature. Matisse had painted the *Bonheur de Vivre* and had created the new school of colour which was soon to leave its mark on everything¹².

Quand le mouvement cubiste est reconnu aux États-Unis, Stein lui est associée et cette identification perdure jusqu'à ce qu'elle y contribue elle-même dans *The Autobiography* en 1933. L'emploi de Toklas en tant que narratrice permet à Stein de présenter le récit comme un témoignage « objectif » de son rôle dans la vie artistique et littéraire de Paris. En tant qu'auteur écrivant sous la signature de Toklas, Stein peut plaider en faveur de ce rôle.

¹⁰ Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Vintage Books, 1933, 252 p.

¹¹ Gertrude Stein, *Three Lives: stories of the good Anna, Melanctha, and the gentle Lena*, New York, The Grafton Press, 1909, 279 p.

¹² Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, op. cit., p. 54.

En ce qui concerne Miller, il s'installe dans la capitale française au début des années trente, au moment où la plupart de ses compatriotes rentrent au pays et où la communauté littéraire anglophone à Montparnasse est dissoute. En conséquence, le milieu littéraire présenté dans son œuvre *Black Spring*¹³ n'est pas le même que celui des années vingt à Paris et n'est pas assimilable au corpus de cette thèse. Dans son étude *Dangerous Pilgrimages : Trans-Atlantic Mythologies and the Novel*, Malcolm Bradbury note avec ironie le caractère déphasé de l'arrivée de Miller à Paris : « It was entirely typical of Henry Miller that he should drift into Paris just at the moment when most other American expatriate writers...were packing up their things and going home¹⁴. » En 1930, affirme Bradbury, la culture littéraire des États-Unis se tourne résolument vers elle-même, et les écrivains qui s'expatrient, dans les années 1920, se rapatrient presque tous au début des années 1930, mais surtout, ils contribuent à une nouvelle conscience nationale de la littérature américaine : « But nearly all, including the most radical, had tempered their quarrel with the nation as a culture, and were shifting in their writing to deal with life at home¹⁵. »

Le corpus

Bien que cette thèse examine, dans des mémoires, la période de la composition de la communauté littéraire anglophone à Paris dès le début des années vingt et ce jusqu'à sa dissolution au début de la décennie suivante, chacun des textes étudiés possède son contexte précis. Les témoignages de leurs auteurs ne portent pas toujours sur les mêmes années et affichent également des différences non-négligeables en ce qui concerne l'époque de leur publication.

Le premier des mémoires du corpus qui témoigne clairement de l'expérience littéraire formatrice parisienne de son auteur dans les années 1920 est *Exile's Return*¹⁶. Malcolm

¹³ Henry Miller, *Black Spring*, New York, Grove Press, 1963, 243 p.

¹⁴ Malcolm Bradbury, *Dangerous Pilgrimages: Trans-Atlantic Mythologies and the Novel*, London, Penguin, 1996, p. 360.

¹⁵ *Ibid.*, p. 360.

¹⁶ Malcolm Cowley, *Exile's Return: A Narrative of Ideas*, New York, W.W. Norton and Company, Inc., 1934, 308 p.

Cowley s'installe à Giverny, qu'il qualifie de banlieue parisienne, en 1922. Pendant un an, il fait des « pèlerinages » hebdomadaires à la capitale où il fréquente, entre autres, les dadaïstes. Ses souvenirs de cette période paraissent en 1934 avant d'être révisés et réédités en 1951¹⁷. À partir de son vécu, l'auteur fait l'analyse du phénomène du voyage initiatique collectif qu'il partage avec un nombre de ses compatriotes à Paris. La perspective d'une expatriation collective est aussi adoptée par Samuel Putnam dans *Paris Was Our Mistress*. Putnam débarque dans la capitale française en 1927 et rentre aux États-Unis en 1933. Ses mémoires, qui paraissent en 1947, représentent, à ses yeux, un complément à l'œuvre de Cowley, dont le témoignage concerne principalement les débuts de la communauté :

In his *Exile's Return* (published in 1934), Malcolm Cowley has made an extremely valuable contribution to the chronicle, but has given us only a partial and, by intent, a highly personalized view, covering chiefly the beginning of the movement in the early 'twenties¹⁸.

Dans *Life Among the Surrealists*, Matthew Josephson, qui fréquente le même milieu littéraire parisien que Cowley, situe également son expérience dans le contexte de l'engouement qui mène les gens de lettres outre-Atlantique¹⁹. Or, 1921 l'année où il s'installe à Paris, voit aussi l'arrivée de Robert McAlmon et d'Ernest Hemingway. Josephson y reste jusqu'en 1923 avec un bref retour en 1927. McAlmon et Hemingway s'installent dans la ville jusqu'en 1929, mis à part, dans le cas d'Hemingway, une absence pendant l'année 1923, lorsqu'il exerce le métier de journaliste à Toronto. Le texte d'Hemingway, *A Moveable Feast*²⁰, concerne sa vie à Paris entre 1921 et 1926. Il le rédige entre 1957 et 1960 et sa

¹⁷ Malcolm Cowley, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*, New York, The Viking Press, 1951, 354 p. Toute référence à cette œuvre sera citée de l'édition suivante : Malcolm Cowley, *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*, Hammonds Worth, Middlesex, Penguin, 1994.

¹⁸ Samuel Putnam, *Paris was our Mistress: Memoirs of a Lost and Found Generation*, New York: The Viking Press, 1949, p. 6.

¹⁹ Matthew Josephson, *Life Among the Surrealists*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962, 403 p.

²⁰ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, New York: Scribner, 1964, 211 p. Toute référence à cette œuvre concernera cette édition de 1964, plutôt qu'à la version restaurée de 2009. La motivation principale avouée pour la nouvelle édition est de modifier les représentations que fait Hemingway de sa première et de sa deuxième femme. Or, ces représentations n'ont pas d'incidence majeure sur le sujet de cette thèse. Qui plus est, puisqu'il s'agit d'une publication posthume, il ne peut y avoir d'édition définitive. Si le lecteur souhaite avoir plus d'informations à ce sujet, il peut consulter les

publication en 1964 à lieu trois ans après sa mort. Josephson fait paraître ses mémoires en 1962 et McAlmon, les siens, en 1938.

*Being Geniuses Together*²¹ de Robert McAlmon donne lieu à un dialogue intertextuel, lorsqu'il est réédité quelques années après la mort de l'auteur, avec des chapitres supplémentaires écrits par Kay Boyle²². Kay Boyle quitte son pays pour la France en 1923 et n'y retourne qu'en 1941, mais elle n'habite Paris qu'à partir de 1928. En 1968, elle révisé les mémoires de McAlmon dans le même volume que les siens. Dans ce texte, Boyle s'intéresse spécifiquement aux années 1920-1930.

Bravig Imbs s'établit à Paris en 1925 et y réside jusqu'au début de la deuxième guerre mondiale. Son récit, *Confessions of Another Young Man*²³, publié en 1936, aborde les années 1925-1931 et prend son titre des mémoires du romancier irlandais, George Moore, *Confessions of a Young Man*²⁴. Ce dernier se souvient de sa formation de peintre à Paris à la fin du dix-neuvième siècle avant sa conversion en écrivain. L'œuvre de Moore est aussi le modèle avoué de John Glassco, pour ses *Memoirs of Montparnasse*²⁵.

Glassco se trouve à Paris, entre 1928 et 1932. Il commence et publie les premiers chapitres de ses mémoires peu après son arrivée dans la capitale française. Il reprend leur rédaction à son retour au Canada mais les abandonne en 1933 avant de finalement les réviser et les faire paraître en 1970. Le séjour parisien de son compatriote Morley Callaghan, qui a

articles suivants : Motoko Rich, « *Moveable Feast* Is Recast by Hemingway Grandson », *The New York Times*, 29 juin 2009, p. A1, et A.E. Hotchner, « Don't Touch *A Moveable Feast* », *The New York Times*, 20 juillet, 2009, p. A19.

²¹ Robert McAlmon, *Being Geniuses Together*, London: Secker and Warburg, 1938, 373 p.

²² Robert McAlmon and Kay Boyle, *Being Geniuses Together 1920-1930*, San Francisco: North Point Press, 1984, 403 p.

²³ Bravig Imbs, *Confessions of Another Young Man*, New York: Henkle-Yewdale House, 1936, 302 p.

²⁴ George Moore, *Confessions of a Young Man*, Éd. de Susan Dick, Montréal, McGill-Queens University Press, 1972, 266 p.

²⁵ John Glassco, *Memoirs of Montparnasse*, Toronto: Oxford University Press, 1970, p. xiii. Toute référence à cette œuvre relevera de cette édition de 1970, plutôt qu'à la version rééditée en 1995 (John Glassco, *Memoirs of Montparnasse*, Éd. de Michael Gnarowski, 2 éd., Toronto, Oxford University Press, 1995, 259 p.) sauf exception lorsqu'il s'agit des propos de son éditeur.

lieu pendant l'année 1929, fournit la matière de ses mémoires, publiés en 1963. Dans *That Summer in Paris*²⁶, il est question de l'influence d'Hemingway sur le développement littéraire de Callaghan ainsi que des relations amicales difficiles entre ces deux hommes et un autre écrivain expatrié, l'américain F. Scott Fitzgerald.

Callaghan et son compatriote Glassco donnent une perspective canadienne à ce phénomène dont les voix dominantes sont souvent celles des écrivains des États-Unis. Ainsi, neuf mémoires, dont deux intégrés dans le même texte, écrits et révisés à des périodes historiques très différentes, par autant d'auteurs américains ou canadiens anglais qui ont séjourné à Paris entre 1920 et 1930 constituent le corpus de cette thèse. Ces mémoires ont été publiés à partir de 1934 et ce jusqu'en 1970.

1. Revue des travaux littéraires consacrés au corpus

1.1 La génération perdue

Dans *Modern Lives*, Marc Dolan écrit que, dans les cercles universitaires des années cinquante aux années soixante-dix, l'idée dominante qui porte sur la littérature et la culture américaine des années vingt est celle qui les associe principalement à « la *génération perdue*²⁷ ». Cette idée réunit des tropes tels que la désillusion de l'après-guerre, l'expatriation, l'abus d'alcool et l'écrivain qui n'écrit pas. C'est aussi le cas en 1942 dans l'étude du roman américain *On Native Grounds*, rédigée par Alfred Kazin. Son chapitre sur les années 1920-1930 a pour sous-titre « All the Lost Generations ». Kazin fait un lien entre la désillusion qui caractérise souvent les jeunes écrivains de cette période et le sentiment dans leur écriture d'être déshérité ou déconnecté de leur société d'origine. L'auteur d' *On Native Grounds* considère que ce sont les expériences à l'étranger de la guerre et des milieux artistiques qui isolent cette génération de leurs traditions nationales. C'est cette séparation, selon lui, qui devient pour eux, par la suite, leur propre tradition :

²⁶ Morley Callaghan, *That Summer in Paris*, New York: Dell Publishing Co., Inc., 1963, 255 p.

²⁷ Marc Dolan, *Modern Lives: a cultural re-reading of the 'Lost Generation'*, West Lafayette, Ind., Purdue University Press, 1996, p. 4.

It was their enforced education in the international community of war and art, their impatience with an art that did not express *them*, that separated them so persistently from the older writers who had become famous in the twenties with them. They had leaped at one bound from the Midwestern world of their childhood into the world of Caporetto, of Dada, of Picasso and Gertrude Stein, and their detachment from the native traditions now became their own first tradition²⁸.

Aldridge, dans son ouvrage, *After the Lost Generation*, se penche sur les changements sociaux et littéraires qui ont lieu aux États-Unis entre les années qui suivent la Première Guerre mondiale, caractérisées pour lui par l'image de la *génération perdue*, et celles après la seconde guerre. Il définit les membres littéraires de la *génération perdue* par leur expérience commune de l'exil et de la déchéance. L'exil est associé, bien sûr, aux années parisiennes, et la déchéance est représentée à la fois par la grande crise de 1929, qui signale la fin du financement de l'exil pour plusieurs, ainsi que par une certaine perte de la foi en l'expérimentation littéraire en tant que moyen d'échapper à la stérilité de la disposition artistique de leur pays natal :

The bankruptcy was spiritual as well as economic. The Lost Generation had learned the hard way that all roads, if they are followed far enough, lead back to zero. The religion of art, in spite of the great heritage it left behind, had led ultimately to the negation of art. The ways of adventure, dream, and calculated futility that had promised escape from middle-class mediocrity had led to fanaticism, creative impotence, and anarchy. All the extreme courses of action had been tried and found wanting. Even the exile itself which had begun as an escape from the sterility of the American wasteland and as a self-styled grace period for young American talent had ended, in far too many cases, in another and greater sterility and a blind alley for that talent²⁹.

Cette image de la littérature américaine des années vingt, à savoir celle de l'exil géographique et culturel, reste toujours dominante. Dans *Trans-Atlantic Mythologies and the Novel*, édité dans les années 1990, Malcolm Bradbury considère que cette littérature déménage littéralement à Paris. Cependant, il attribue, entre autres, aux mémoires consacrés

²⁸ Alfred Kazin, *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*, New York, Reynal and Hitchcock, 1942, p. 314.

²⁹ John Watson Aldridge, *After the Lost Generation: a critical study of the writers of two wars*, New York, McGraw-Hill, 1951, p. 21-2.

à ce phénomène une grande responsabilité pour sa renommée et sa prévalance en tant que mythe littéraire:

For one thing, few such episodes have been so vividly remembered and so well recorded, both in the reports of the time – the stories, novels, poems, plays, essays, magazines, manifestos that came from it – and the memoirs and reminiscences of the many participants, witnesses, survivors³⁰.

1.2 Biographie collective

Les personnages qui contribuent à ce mythe sont popularisés par Humphrey Carpenter dans *Geniuses Together*. Dans cet ouvrage, il fait allusion aux mémoires, biographies et autobiographies qui représentent le Paris de la communauté littéraire anglophone, dans ce que son éditeur ne caractérise pas comme un travail d'analyse, mais plutôt une biographie collective³¹.

1.3 Une « religion » d'art

Dans les années 1980, certains des mémoires de ce milieu littéraire font l'objet d'une thèse de doctorat : « Paris in the Springtime: The Expatriate Memoirs of Gertrude Stein, Malcolm Cowley, Robert McAlmon, Kay Boyle et Ernest Hemingway ». L'auteure, Patricia Morse, étudie cette version américaine d'une bohème parisien en tant qu'« objet intersubjectif » lorsqu'elle analyse dans les mémoires de ces écrivains leurs représentations de l'exil des États-Unis et celles de la communauté à Paris. Selon Morse, à travers ces deux thèmes clés, ils représentent leur relation avec l'art, surtout la littérature, et ils mettent en scène également leur éloignement de leur culture d'origine. Mais ils créent aussi leurs propres hiérarchies dans leur communauté parisienne lorsqu'ils dépeignent certains habitants de Montparnasse en icônes de leur « religion » d'art.

³⁰ Malcolm Bradbury, op. cit., p. 330.

³¹ Humphrey Carpenter, *Geniuses Together*, London, Unwin, 1987.

Morse affirme que ces mémoires sont l'expression par leurs auteurs de la signification de leur vie en tant qu'artistes. Cette signification ne peut être mesurée toutefois que selon l'importance que leur société d'origine accorde à leur expérience parisienne.³² Stein se représente, à cet égard, au cœur de la communauté artistique à Montmartre avant la Première Guerre plutôt qu'au sein de celle de Montparnasse des années vingt, le point de référence pourtant de ses compatriotes. Dans la hiérarchie qu'elle établit dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, elle partage le statut de génie avec Picasso en tant qu'avant-gardiste qui repousse les frontières de l'art. Elle donne à Cézanne, dont les tableaux l'inspirent dans son écriture, le rôle de saint et à Matisse, celui du corrompu qui vend son art³³.

Malcolm Cowley, écrit Morse, dans la première édition d'*Exile's Return*, cherche à définir les événements de sa vie comme représentatifs des forces historiques et économiques exercées sur sa génération littéraire lorsqu'elle veut pratiquer une religion de l'art. Il en vient à la conclusion que seul le retour d'exil de ses pairs arriverait dès qu'ils appliquent leurs talents littéraires aux actions politiques faisant ainsi partie d'une communauté dans le sens marxiste du terme. Cette proposition devient hautement discutable aux États-Unis quand Cowley réédite son livre dans les années cinquante avec un nouveau sous-titre, « *A Literary Odyssey of the 1920s*. » À cette époque, à peine sortie de l'hystérie anticommuniste, l'idée d'une communauté n'est représentée par Cowley qu'en termes nostalgiques en tant que *vie de bohème* qui dure pendant une brève période avant que l'exilé, géographique ou spirituel, ne soit absorbé dans le courant économique dominant³⁴.

Morse qualifie les mémoires de Robert McAlmon, *Being Geniuses Together*, de commentaire anecdotique sur les réputations, et souvent la mégalomanie, des « génies » qui l'entourent. Cependant, elle considère la révision de ce texte que fait Kay Boyle comme une apologie du rôle de l'artiste en tant que voix qui crie dans le désert. Boyle crée, selon Morse,

³² Patricia L. Morse, « Paris in the Springtime: The Expatriate Memoirs of Gertrude Stein, Malcolm Cowley, Robert McAlmon, Kay Boyle et Ernest Hemingway », Thèse de doctorat, University of Chicago, 1988, p. 48-53.

³³ Ibid., p. 46-7.

³⁴ Ibid., p. 47-8.

une hagiographie pour louer tous ces saints et martyrs exilés aux marges de la société à cause de leurs principes. Son exemple emblématique est McAlmon dont la distinction naît de son refus de compromettre son art en répondant aux exigences de l'édition commerciale³⁵.

A Moveable Feast - écrit lorsque l'auteur, Ernest Hemingway, est au sommet de son succès et de sa célébrité aux États-Unis - constitue, affirme Morse, un constat du prix de ce succès. Selon elle, Hemingway se sert de son expérience parisienne pour s'affirmer en tant qu'artiste sérieux ainsi que pour mettre en relief un bonheur perdu. Paris ne représente pas, dans ce texte, seulement la *vie de bohème* mais un véritable jardin d'Eden de la jeunesse et de l'intégrité artistique aussi bien qu'un lieu où les dangers de la vie littéraire guettent tous les écrivains que rencontre Hemingway. Dans son cas ce danger se matérialise à travers des gens fortunés qui corrompent son travail avec leurs commentaires flatteurs et le rêve qu'ils inspirent pour Hemingway, celui de la célébrité et de la richesse³⁶.

Morse théorise peu le genre des mémoires et elle soulève surtout l'ambiguïté qu'elle perçoit entre fiction et récit autobiographique dans l'oeuvre des auteurs de son corpus. Elle se concentre sur un « réservoir intersubjectif des références communes » dont se servent ces mémorialistes pour promouvoir leurs priorités littéraires. Car elle estime que dans ces textes, les auteurs se soucient davantage de l'authenticité de leurs expériences plutôt que de la vérité de celles-ci. Il fallait surtout, propose Morse, que leur récit soit convainquant parmi toutes les autres versions de l'histoire de ce milieu³⁷.

Leur manipulation des faits corrobore aussi une certaine représentation de l'époque, celle d'une désolation spirituelle très séduisante, que Morse attribue au roman d'Hemingway, *The Sun Also Rises*³⁸. Si la théorie centrale de sa thèse est que ces mémoires partagent entre eux une mise en valeur du Paris bohème dans la signification de leurs vies, c'est cette image qui fonctionne en tant qu'objet « intersubjectif ». Leurs représentations respectives

³⁵ Ibid., p. 48-9.

³⁶ Ibid., p. 49-50.

³⁷ Ibid., p. 44.

³⁸ Ibid., p. 25.

concernent alors la signification qu'ont pour chacun d'eux leurs expériences individuelles de cette référence commune.

1.4 Récits d'exil

J. Gerald Kennedy, dans son livre, *Imagining Paris: Exile, Writing, and American Identity*, considère certains mémoires, ainsi que des oeuvres de fiction, des essais et des lettres comme des « récits d'exil ». L'auteur étudie des parties de l'oeuvre de Gertrude Stein, d'Ernest Hemingway, d'Henry Miller, de Djuna Barnes et de F. Scott Fitzgerald qui abordent tous les trois les thèmes mentionnés dans le titre. Kennedy écrit que des éléments communs tels qu'une rupture avec le passé, une perte de ce qui est familier, l'expérience d'un environnement étranger et un sentiment persistant de la séparation d'avec le pays d'origine produit, dans ce qu'il appelle la littérature de l'exil, une préoccupation identitaire dont le lien avec le lieu d'adoption n'est pas le composant principal. Puisqu'il n'analyse pas que des mémoires, son travail ne contient pas de théorie de ce genre. Il suggère que la fascination d'un écrivain pour le concept du lieu peut indiquer le désir d'autobiographie. Ce désir, explique-t-il, est celui de reconstruire, quoique dans une fiction, la relation entre la personnalité de l'auteur et une expérience localisée³⁹.

Kennedy considère que la ville d'exil fournit une source de signes avec laquelle l'écrivain se construit une identité provisoire d'expatrié. Cette personnalité se révèle à travers l'expérience d'exil alors même qu'elle fait connaître la personnalité antérieure comme une étrangère, celle à laquelle elle ne ressemble plus⁴⁰. Dans son travail, Kennedy s'appuie sur la théorie de Roger Downs et David Stea qui maintient qu'on ne peut pas garder en mémoire les événements de notre passé sans se souvenir du lieu où ils se sont produits. Selon cette pensée, on reconstruit le passé surtout à travers les images spatiales, et la fonction de la mémoire est moins la recherche du temps perdu que la récupération d'un espace symbolique⁴¹. L'association aux lieux comme ceux où on est né où on a été élevé, où on vit présentement et

³⁹ Gerald J. Kennedy, *Imagining Paris: Exile, Writing and American Identity*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 23.

⁴⁰ Ibid., p. 26-8, 190.

⁴¹ Ibid., p. 8.

où on a vécu des expériences émouvantes, ainsi que la conscience de ceux-ci, constituent pour Kennedy des sources d'identité individuelle et culturelle - tant de points de départ à partir desquels on s'oriente dans le monde⁴².

Les individus se connaissent, écrit Kennedy, surtout par les attachements qu'ils nouent avec les lieux. Ils organisent leurs expériences en société à travers leurs associations avec eux. Se souvenir de quelqu'un consiste à recréer les scènes et les contextes dans lesquels on a connu cette personne. Une conscience du lieu dépend également, selon lui, de la relation existentielle à cet espace, caractérisée par une forme quelconque d'intériorité ou d'extériorité. La dernière signifie la reconnaissance d'une exclusion ou d'une indifférence par rapport à son environnement ; et l'intériorité, dans ce contexte, est associée au sentiment d'identification et d'appartenance⁴³.

Implicite dans l'idée du lieu, pour Kennedy, est la projection d'une sensibilité humaine envers un environnement. La représentation littéraire du lieu ne provient pas de la relation entre des environnements réels et fictifs mais entre les scènes textuelles et les expériences symboliques du lieu inscrites dans le texte⁴⁴. L'écriture du lieu, ce que Kennedy décrit comme la construction textuelle d'un environnement perçu, se construit autour des concepts d'identité et d'étrangeté. Les réalités intérieures et extérieures liées aux lieux trouvent leurs doubles dans les relations littéraires du sujet et de l'objet, l'espace constituant un élément important du sentiment d'identité. Lorsqu'on est dans un endroit étranger, écrit-il, on est davantage conscient de cette identité puisqu'elle met en valeur notre dépendance des composants d'un lieu tels la topographie, le climat, la langue et la culture. Elle nous démontre également à quel point la conscience de la personnalité provient de la relation qu'entretient un individu avec l'espace de son existence. C'est dans ce contexte que Kennedy articule sa

⁴² Ibid., p. 8-9.

⁴³ Ibid., p. 6-7.

⁴⁴ Ibid., p. 5-6.

théorie de l'exil : l'expérience de l'expatriation dévoile une personnalité autre qui réagit à la différence d'un lieu étranger⁴⁵.

Kennedy estime que tous les écrivains qui font partie de son étude écrivent sur l'extérieur lorsqu'ils représentent Paris dans leurs oeuvres. Il voit dans la pensée de Gertrude Stein que l'étrangeté du lieu de travail est nécessaire au bon fonctionnement de l'écrivain. D'abord, puisque l'« irréalité » d'une ville étrangère comme Paris n'a que peu de signification pour un écrivain américain et ne peut donc exercer beaucoup d'influence sur lui, son intériorité peut prendre le dessus⁴⁶. Car la séparation d'avec sa culture le libère du fardeau d'un passé littéraire et crée pour lui un espace qui, lui, n'est pas assigné ou déterminé par ce passé⁴⁷.

La représentation que fait Stein de Paris dans *The Autobiography of Alice B. Toklas*, écrit Kennedy, se construit aussi selon les axes intérieur/extérieur. Stein établit un contraste entre le monde extérieur parisien des beaux arts - les ateliers, les galeries et les expositions - pour mieux démontrer comment elle fait entrer dans l'intimité de son salon les meilleurs représentants de ce monde ainsi qu'une partie de leur oeuvre.

Kennedy fait une analyse similaire de la façon dont Paris fonctionne dans l'oeuvre d'Henry Miller. Même si le narrateur de *Tropic of Cancer* intériorise la géographie de la ville pour mieux la reconstruire dans son imaginaire, c'est par le fait que Paris ne lui soit pas familier que le lieu stimule autant son imaginaire⁴⁸. Dans le deuxième livre de Miller, *Black Spring*, l'auteur suggère qu'on devient des personnalités différentes lorsqu'on se trouve dans des environnements différents. Or, on a une expérience physique d'un endroit, avec nos corps et nos sens aussi bien qu'avec nos pensées conscientes et inconscientes. Dans ce sens, un lieu nous habite littéralement puisqu'il entre dans notre corps⁴⁹.

⁴⁵ Ibid., p. 36.

⁴⁶ Ibid., p. 41.

⁴⁷ Ibid., p. 73.

⁴⁸ Ibid., p. 175.

⁴⁹ Ibid., p. 179.

L'intériorité à laquelle Hemingway fait appel à Paris est, à travers ce que Kennedy considère une ironie de l'exil, celle qui garde et qui transforme ses souvenirs d'autres lieux en produit littéraire. Que ce soit ses récits du *midwest* américain rédigés à Paris ou la partie parisienne du *Sun Also Rises* écrite en Espagne, les contrastes entre espace habité et espace imaginé, qu'Hemingway lui-même appelle « transplanté », lui permet de mieux cerner son sujet.⁵⁰

Le danger et la perte

Le danger et la perte sont les deux thèmes dans l'écriture d'Ernest Hemingway que Kennedy identifie en tant que composants de sa personnalité parisienne. Les dangers représentés dans *A Moveable Feast* sont ceux qui menacent aussi bien la vie personnelle que professionnelle de l'artiste. Après avoir observé les dégâts que font ces tentations dans les vies de certains de ses pairs, Hemingway dépeint ses propres pertes—celle de son mariage, son ingéniosité et le Paris paradisiaque qu'il connaît lors de ses premières années dans la ville.

Les tentations que Paris propose font aussi partie de l'analyse que fait Kennedy des romans *Tender is the Night* de F. Scott Fitzgerald et *Nightwood* de Djuna Barnes. Dans ses œuvres, l'expatrié découvre des tensions et des contradictions dans sa personnalité lorsqu'il est confronté à de nouveaux désirs dans un environnement au caractère onirique. Paris sert, dans ce contexte, de scène sur laquelle défilent les conflits, les choix et les possibilités qui permettent à la personnalité de se construire et de se définir⁵¹.

⁵⁰ Ibid., p. 93-95.

⁵¹ Ibid., p. 240.

1.5 Expression mythique de l'exil

Dans *American Expatriate Writing and the Paris Moment: Modernism and Place*, édité en 1996, Donald Pizer s'intéresse au rôle joué par des textes dans la création d'une expression mythique de l'exil américain dans les années vingt et trente⁵². L'auteur cherche à démontrer les éléments communs dans la représentation de Paris par ces américains dans leur oeuvre. Les particularités de chaque texte dans cette évocation commune sont également visées par l'auteur⁵³.

Ce moment mythique à Paris est placé par Pizer dans le contexte de l'expression d'une esthétique moderniste. Car l'écriture américaine produite dans la capitale française à cette époque représente, selon lui, deux caractéristiques importantes dans le modernisme américain de l'entre-deux-guerres. Ces caractéristiques sont un discours profondément critique tenu par l'écrivain américain envers sa société d'origine ainsi que dans ses efforts pour trouver des manières nouvelles d'exprimer ce discours⁵⁴.

Pizer ne se penche pas sur les références aux personnes et aux événements réels dans les textes de son corpus, mais plutôt sur ce qu'ils *expriment* sur Paris et sur l'expérience des Américains qui s'y trouvent- c'est-à-dire les aspects formels et thématiques de l'expression⁵⁵.

Son étude s'organise par genre puisque Pizer voit une différence thématique dans l'expression de l'exil américain à Paris entre l'autobiographie et la fiction⁵⁶. Dans les récits autobiographiques, l'intention de chaque oeuvre est de dépeindre l'émergence et le triomphe de l'imagination créatrice dans un contexte parisien. C'est, par contre, l'échec tragique de ce potentiel créateur qu'il voit dans la fiction produite par les auteurs qu'il examine. Cependant,

⁵² Donald Pizer, *American Expatriate Writing and the Paris Moment: Modernism and Place*, Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1996, p. xiii.

⁵³ Ibid., p. xiv.

⁵⁴ Ibid., p. xiv.

⁵⁵ Ibid., p. xiii-xiv.

⁵⁶ Ibid., p. xv.

Pizer perçoit les mêmes tropes de la mobilité et de l'alimentation, surtout par rapport à la sexualité, en tant que métaphores de la puissance créatrice⁵⁷.

Il se limite aux oeuvres liées à ce phénomène de la présence américaine à Paris qu'il considère majeures. Ces dernières, selon lui, démontrent mieux le modèle le plus typique et la meilleure expression de cette écriture. Il examine, donc, la relation des oeuvres d'Hemingway, Stein, Anaïs Nin, John Dos Passos, F. Scott Fitzgerald et Henry Miller à ce moment parisien mythique.

1.6 Des protagonistes canadiens dans un récit américain

Dans son article, « Callaghan, Glassco, and the Canadian lost generation », publié dans *Essays on Canadian Writing* en 1993, Russell Brown remarque à quel point l'histoire de Paris dans les années vingt constitue une narration américaine. Cependant, il perçoit les mémoires de Morley Callaghan et John Glassco comme des exemples d'une tendance révisionniste qui placent des protagonistes canadiens dans des positions centrales.

Brown estime que ces représentations ont une signification particulière dans le contexte de l'histoire littéraire canadienne puisque les deux livres sont publiés après que de nombreux écrivains canadiens, dans les années cinquante et soixante, se soient expatriés. Ces derniers trouvent un tel geste nécessaire pour leur épanouissement littéraire. Car, comme plusieurs de leurs semblables américains des années vingt, ils sont convaincus que leur propre société n'apprécie pas la valeur de ses produits culturels et ils partent donc à l'étranger pour chercher la reconnaissance dans leur pays d'origine. Callaghan et Glassco se présentent dans leurs textes comme des pionniers littéraires, ayant eu des expériences similaires à celles de leurs compatriotes, mais une génération plus tôt :

⁵⁷ Ibid., p. xv, 72, 142.

They longed for approval in Canadian terms, without recourse to larger and potentially distorting frames of reference. At the same time, they dreamed of a literary culture that would be part of an international mainstream, one that not only included membership in the European community that Americans of the twenties had longed for but that also brought them recognition in the now-important American milieu. Writers such as Norman Levine, Mordecai Richler, Dave Godfrey, Margaret Laurence, Leonard Cohen and Robert Kroetsch spent some or all of the fifties and sixties outside Canada. During that period, Callaghan and Glassco published books showing that they had already made their necessary journeys—a generation earlier⁵⁸.

1.7 Retour sur la génération perdue

Marc Dolan revient à l'image de la *génération perdue* dans *Modern Lives*, mais dans le contexte de l'histoire culturelle. Il explique qu'au lieu d'englober les caractéristiques littéraires ou culturelles de cette période, les tropes qui constituent cette image de la *génération perdue* sont depuis quelques années vus par les chercheurs en tant qu'éléments d'un discours culturel davantage pluraliste.

Dolan analyse *Exile's Return, A Moveable Feast*, ainsi que des essais de F. Scott Fitzgerald, en tant que textes possédant une valeur historico-culturelle autant qu'autobiographique. Dolan déclare vouloir reconsidérer l'image de la *génération perdue*, qu'il trouve dans ses récits, et dans laquelle plusieurs discours historiques inter-reliés influent. Car Dolan estime que ce qui constitue une culture, ses éléments divers et ses sous-cultures, ne peut pas être complètement isolé ou autonome par rapport aux autres composantes. Chaque individu, écrit-il, est impliqué dans une multitude de discours qui le constituent autant que l'individu essaie de les utiliser pour façonner le monde qui l'entoure⁵⁹. La thèse qu'élabore Dolan est que la *génération perdue* est le fragment d'un discours sur une époque mais que, si on l'étudie, on rencontre inévitablement d'autres fragments qui révèlent des manières selon lesquelles cette époque réfléchit et s'exprime sur elle-même. La culture américaine du début du vingtième siècle est à la fois, selon lui, le catalogue des interactions

⁵⁸ Russell Brown, « Callaghan, Glassco, and the Canadian lost generation », *Essays on Canadian Writing*, no 51-52 (hiver 1993), p. 86.

⁵⁹ Marc Dolan, *op. cit.*, p. 6.

de tous ces discours, et la totalité et la base de toutes ces interactions⁶⁰. Dolan analyse la *génération perdue* en tant que partie constituante plutôt que représentative de la culture de cette période. Il voit l'originalité de son travail dans le fait que la valeur épistémologique de cette image n'a jamais été pleinement étudiée. Cette image peut servir d'outil épistémologique permettant à ceux qui s'associent avec la *génération perdue* de comprendre leur relation à leur environnement et à leur époque⁶¹.

Dans le discours de la *génération perdue*, tel qu'il est élaboré dans les textes des trois auteurs qu'il examine, Dolan perçoit un modèle narratif similaire. Dans ce modèle, le sujet du récit commence son parcours identitaire en mettant d'abord l'accent sur la vision du caractère homogène de sa civilisation, et en se définissant en tant que membre d'une génération qui se considère distincte du reste de sa société. Mais à la fin de son parcours, il se place dans une perspective pluraliste de sa culture d'origine.

Dolan appréhende la *génération perdue* comme emblématique d'une transition entre la préoccupation de l'idée de la civilisation qui caractérise les années vingt, et une foi dans les vertus de la communauté pendant la décennie suivante⁶². Avec plusieurs phénomènes - jeux, objets de consommation ou idées qui circulent sur les arts - un modèle similaire se produit. Un groupe se forme autour d'un intérêt commun ; il est découvert par la société en général et soumis aux analyses médiatiques avant de s'user pour être intégré à l'image de l'ensemble de joueurs, consommateurs ou esthètes de la société américaine. La *génération perdue*, selon Dolan n'est qu'un autre exemple de ce modèle de découverte, analyse et dissipation. Fitzgerald fait, dans ses essais, la chronique de son évolution, du succès de ses débuts d'écrivain, suivi d'une renommée considérable puis de sa désintégration psychologique. Cowley s'identifie à ses contemporains qu'il estime d'abord déracinés, pour les voir ensuite comme des individualistes qui veulent s'échapper des États-Unis par des moyens divers avant de se résigner à rentrer dans les rangs de leur société au début des années trente⁶³. De la

⁶⁰ Ibid., p. 7.

⁶¹ Ibid., p. 46.

⁶² Ibid., p. 178.

⁶³ Ibid., p. 111.

même manière, Hemingway dans *A Moveable Feast* raconte son parcours d'un journaliste peu sûr de lui à un écrivain conscient de sa propre importance qui se considère ensuite comme un romancier « apprivoisé »⁶⁴.

2. Revue des travaux consacrés à l'identité littéraire

Notre thèse ne s'intéresse pas à l'image ou au mythe de la « *génération perdue* » en tant qu'objet épistémologique mais à une figure à laquelle on l'associe souvent, selon Dolan, qui est celle de l'expatriation ou de l'exil. Dolan considère que cette figure ne constitue qu'un seul élément dans l'histoire culturelle d'une génération aux États-Unis dans les années vingt, mais notre thèse la met au centre de son analyse d'une formation littéraire des écrivains américains et canadiens pendant cette décennie. Cette thèse partage aussi avec les travaux de J. Gerald Kennedy et Patricia Morse, le thème de l'exil, mais son originalité est qu'elle approche ce thème, ainsi que celui de la formation littéraire, dans une perspective postcoloniale. Dans cette optique, les auteurs du corpus sont membres des civilisations, américaine ou canadienne, transplantées de l'Angleterre.

La première partie de notre thèse s'intéresse précisément à la manière dont ces auteurs présentent leur relation à leur société d'origine et à sa littérature ainsi que les raisons de leur départ pour Paris. Le contexte qui délimite la représentation historique des mémoires invite la question suivante : pourquoi ces jeunes Américains et Canadiens désirant vivre une expérience formatrice littéraire choisissent Paris. L'identité de l'auteur en tant que membre d'une communauté est un lien primordial qui unit ce corpus de mémoires mais les préoccupations identitaires que l'on y trouve correspondent aussi à celles que l'on associe souvent aux littératures des pays anciennement coloniaux. Elles concernent les identités des écrivains débutants originaires de pays qui ne se sont pas encore débarrassés du poids des traditions coloniales. Selon les auteurs de *The Empire Writes Back* (une étude globale de la littérature postcoloniale et des théories liées à cette catégorie), le terme « postcolonial » est employé pour désigner toute culture affectée par l'impérialisme du moment de la colonisation, jusqu'à aujourd'hui : « We use the term 'post-colonial', however, to cover all

⁶⁴ Ibid., p. 175-76.

the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day⁶⁵. » Dans cette optique, même après qu'un pays comme les États-Unis accède à l'indépendance et devienne un égal économique et politique de son ancien maître impérial, sa littérature peut être perçue comme un produit culturel rejeton de l'empire :

Literature was made as central to the cultural enterprise of Empire as the monarchy was to its political formation. So when elements of the periphery and margin threatened the exclusive claims of the centre they were rapidly incorporated. This was a process in Edward Said's terms, of conscious affiliation proceeding under the guise of filiation...It caused those from the periphery to immerse themselves in the imported culture, denying their origins in an attempt to become 'more English than the English'. We see examples of this in such writers as Henry James and T.S. Eliot⁶⁶.

Ashcroft, Griffiths et Tiffin considèrent les États-Unis comme la première société dite postcoloniale à se doter d'une littérature nationale. Cependant cette étape, franchie vers la fin du dix-huitième siècle, ne résout pas tous les problèmes littéraires engendrés par le colonialisme. Parmi ceux qui demeurent, ou de nouveaux qui se posent, la relation entre littérature et lieu, littérature et nationalité, et la question de la place de la tradition parente, avec ses formes littéraires propres, dans la littérature du nouveau pays indépendant sont cruciales :

In the spheres of politics and economics, and increasingly in the vital new area of the mass media, Britain and the other European imperial powers have been superseded by the...the USA...Nevertheless, through the literary canon, the body of British texts which all too frequently still acts as a touchstone of taste and value...This cultural hegemony has been maintained through canonical assumptions about literary activity, and through attitudes to post-colonial literatures which identify them as isolated national off-shoots of English literature, and which therefore relegate them to marginal and subordinate positions⁶⁷.

⁶⁵ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge, 1989. p. 2.

⁶⁶ Ibid., p. 3-4.

⁶⁷ Ibid., p. 7.

2.1 L'identité coloniale et nationale

Les consciences nationales de leurs deux pays se forment : les auteurs de notre corpus étant membres de civilisations, américaine ou canadienne, transplantées de l'Angleterre, puis s'enracinant dans leur nouveau territoire, on peut s'attendre à ce qu'un sentiment d'immatunité de la littérature américaine et canadienne anglaise, face au parent colonial, dans les premières décennies du vingtième siècle, se situe en arrière-fond de leurs souvenirs de leur formation littéraire parisienne. Bien que ni Callaghan ni Hemingway n'y fassent allusion dans leurs mémoires, plusieurs de leurs collègues au journal *Toronto Star Weekly* s'engagent dans une modeste renaissance littéraire, un effort pour donner vie à la littérature canadienne d'expression anglaise. Dans son ouvrage biographique consacré aux débuts littéraires d'Hemingway, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years*, Charles A. Fenton affirme que l'éditeur du journal J. Herbert Cranston soutient financièrement certains de ces mouvements du renouvellement littéraire, qui constituent, avec la volonté populaire au Canada pour négocier plus d'autonomie politique vis-à-vis la Grande Bretagne, ainsi qu'un sentiment anti-américain généralisé, un nationalisme canadien modéré : « Canada in 1920 was experiencing a mild nationalism, expressed in a struggle with England for political release, in the literary renaissance to which Cranston contributed the *Star Weekly's* money, and in a spasm of anti-Americanism⁶⁸. »

Le nationalisme *soft* dont parle Charles Fenton trouve son origine dans une résolution du premier ministre canadien Robert Borden, à la conférence impériale de la guerre en 1917. Cette résolution, appuyée par l'Afrique du Sud, stipule que la Grande-Bretagne devrait reconnaître le droit de ses Dominions et de l'Inde à posséder une voix adéquate dans les politiques et les relations étrangères qui les concernent⁶⁹. L'aboutissement de cette politique d'autonomie, poursuivie par le premier ministre Mackenzie King, se trouve dans la déclaration Balfour de 1926, lorsque l'Empire britannique reconnaît que le gouvernement de

⁶⁸ Charles A. Fenton, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years*, New York, Octagon Books, 1975, p. 82.

⁶⁹ B.J.C. McKercher et Lawrence Aronsen, *The North Atlantic Triangle in a changing world: Anglo-American-Canadian Relations*, Toronto, University of Toronto Press, 1996, 298 p.

chaque pays membre est maître de son destin politique, sans ingérence de la part de l'empire⁷⁰.

Si le Canada se sent toujours sous l'emprise de l'empire en 1920, les États-Unis se forgent une conscience nationale depuis la fin du dix-huitième siècle, mais d'une manière plus prononcée lors de son émergence en tant que puissance mondiale pendant la Première Guerre mondiale. Matthew Josephson identifie une expression de ce nouveau statut politique dans la déclaration du président Wilson à la naissance de la Société des Nations à Versailles à l'effet que ses concitoyens ne sont plus des provinciaux. Mais si la phrase de Wilson semble signaler une ouverture des États-Unis sur le reste du monde et son acceptation d'une place à part entière dans celui-ci, Josephson maintient qu'il existe au pays un décalage culturel dans les mondes de l'éducation et de l'édition. Avant même de modifier leurs rapports avec l'empire britannique, les auteurs des deux pays produisent de la littérature mais sans pour autant manifester un sentiment d'appartenance à une littérature nationale. Malgré le fait que leurs sociétés rattrapent largement celle de la Grande Bretagne, la perception que la littérature d'expression anglaise est toujours sous domination britannique demeure :

The era of world war and revolutions after 1914 brought with it the realization that the nineteenth century had finally come to an end. For some years previous to this, young America had been vigorously outgrowing that Genteel Tradition, so-called, which had ruled our literary world for many decades; we were a spiritual colony of Victorian England then still holding its dead hand over us⁷¹...

Dans *Exile's Return*, Cowley rappelle qu'à l'école lui et ses camarades sont convaincus que les États-Unis n'ont pas atteint le niveau d'une grande littérature. Encouragés à imiter des maîtres anglais, ils ressentent une inadéquation avec leur expérience personnelle. La littérature et les arts leur semblent exister à une distance infinie de leur vie quotidienne. À son avis, ces impressions, très ancrées en eux, font en sorte que, des années plus tard, alors qu'ils désirent écrire, ils considèrent leurs propres expériences peu convenables en tant que matière première en laquelle puiser. Les propos de Cowley révèlent une perception de l'expérience

⁷⁰ Norman Hillmer et J.L. Granatstein, *Empire to Umpire: Canada and the world to the 1990s*, Toronto, Copp Clark Longman Ltd., 1994, 373 p.

⁷¹ Matthew Josephson, op. cit., p. 13.

coloniale américaine comme inauthentique ou inférieure en tant qu'objet de représentation littéraire lorsqu'elle est soumise aux critères métropolitains :

It seemed to us that America was beneath the level of great fiction; it seemed that literature in general, and art and learning, were things existing at an infinite distance from our daily lives...Young writers were especially tempted to regard their own experience as something negligible, not worth the trouble of recording in the sort of verse or prose they were taught to imitate from the English masters⁷².

Cowley se souvient également du fait que parmi toute la littérature d'expression anglaise qu'il étudie, seule « *The Legend of Sleepy Hollow* »⁷³ de Washington Irving lui suggère qu'une vallée américaine peut apparaître aussi romantique que les châteaux du Moyen Âge ou le Londres du dix-huitième siècle dans les romans de Sir Walter Scott et de William Makepeace Thackeray: « Of the English texts we studied, I can remember only one 'The Legend of Sleepy Hollow,' that gave us any idea that an American valley could be as effectively clothed in romance as *Ivanhoe's* castle or the London of *Henry Esmond*⁷⁴. » Mais, quand Cowley fait allusion à ses tentatives et à celles de ses camarades pour écrire sur leur vécu, il démontre l'aliénation ressentie par l'écrivain postcolonial par rapport à la langue « standard » de la métropole. Car en choisissant de traiter de leur environnement immédiat, écrit Cowley, lui et ses compatriotes sont forcés de se servir d'une langue qui n'est pas exactement la leur : « If we tried, notwithstanding, to write about more immediate subjects, we were forced to use a language not properly our own⁷⁵. »

⁷² Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 28, 31.

⁷³ Washington Irving. *The Legend of Sleepy Hollow and other stories, or, The Sketchbook of Geoffrey Crayon, gentleman*, New York, The Modern Library, 2001.

⁷⁴ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 28.

⁷⁵ Ibid., 28.

Les sociétés américaines et canadiennes : des sociétés provinciales

Cowley considère que l'étude, éditée par Harold Stearns, *Civilization in the United States*⁷⁶, qui paraît en 1922 représente, en quelque sorte, l'aboutissement du dénigrement culturel que sa génération littéraire subit et qu'il s'inflige à lui-même. Dans sa préface, Stearns définit l'objectif de l'étude comme une tentative de comprendre les enjeux actuels de la civilisation américaine pour pouvoir en fournir un examen critique :

[...] we do not write to please; we strive only to understand and to state as clearly as we can. For American civilization is still in the embryonic stage, with rich and with disastrous possibilities of growth. But the first step in growing up is self-conscious and deliberately critical examination of ourselves, without sentimentality and without fear⁷⁷.

Dans le chapitre intitulé « The Intellectual Life », l'historien de la littérature Van Wyck Brooks attribue cette pénurie à un manque culturel qui se manifeste dans la société américaine en général. Cette civilisation ne stimule pas et ne nourrit pas ses écrivains, privilégie un esprit compétitif plutôt que créatif :

Why does the American writer, relatively speaking, show less resistance than the European writer? Plainly, as I have just said, because he has been insufficiently equipped, stimulated, nourished by the society into which he has been born. If our creative spirits are unable to grow and mature, it is a sign that there is something wanting in the soil from which they spring and in the conditions that surround them. Is it not, for that matter, a sign of some more general failure in our life? [...] Everything in such an environment, it goes without saying, tends to repress the creative and to stimulate the competitive impulses⁷⁸.

En faisant état des analyses de ses collègues, Stearns considère que l'observation la plus émouvante de l'enquête est ce qu'il appelle la pénurie émotionnelle et esthétique de son pays qu'il estime sans héritage ni tradition qui lui soit propre. Il affirme que la civilisation américaine n'est plus anglo-saxonne, mais qu'une mentalité coloniale est perpétuée par une

⁷⁶ Harold Stearns, (dir. publ.), *Civilisation in the United States : An Enquiry by Thirty Americans*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1922.

⁷⁷ Ibid., p. vii.

⁷⁸ Ibid., p. 183, 185.

minorité puissante de gens appartenant à cette tradition. Cette minorité empêche le développement d'une conscience nationale : « [...] we shall never achieve any genuine nationalistic self-consciousness as long as we allow certain financial and social minorities to persuade us that we are still an English Colony⁷⁹ ».

Si, dans son étude *Survival*, Margaret Atwood ne fait pas explicitement référence aux propos de Stearns dans *Civilization in the United States*, elle fait néanmoins écho à son observation d'une dichotomie entre théorie et pratique qui caractérise presque tous les domaines de la société américaine. Elle met en cause l'idéal social imaginé pour les États-Unis par les premiers puritains. De son point de vue, une partie importante de la littérature américaine du vingtième siècle traite de l'écart qui existe entre cet idéal — « une ville qui brille d'en haut » — et la réalité — un matérialisme sordide, de petits villages isolés, les villes désagréables et une campagne peuplée de gens hostiles⁸⁰.

L'analyse que fait Atwood de la littérature canadienne n'aboutit pas à l'idée centrale d'une société nouvelle dans un monde nouveau, comme c'est le cas historiquement pour la littérature américaine, mais à celle de survivance culturelle.⁸¹ C'est le cas, écrit-elle, pour les Canadiens français après la conquête britannique du dix-huitième siècle mais aussi pour les artistes et écrivains du Canada anglais face à la domination culturelle et économique de la Grande-Bretagne et, celle plus tard, des États-Unis.

Atwood explique que la plupart des livres lus par le public canadien dans les années vingt sont écrits par des auteurs de la Grande-Bretagne ou des États-Unis. La littérature produite au Canada est écartée d'emblée par la critique littéraire sérieuse au pays et considérée comme intrinsèquement provinciale.

Les éditeurs canadiens sont peu nombreux à cette période et ne sont pas disposés à prendre des risques avec du nouveau; ils préfèrent organiser la distribution pour des éditeurs

⁷⁹ Ibid., p. vii.

⁸⁰ Margaret Atwood, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1972, p. 32.

⁸¹ Ibid., p. 32.

étrangers. Si l'écrivain canadien peut trouver un éditeur britannique ou américain, il augmente ses chances d'être mieux vu par la classe littéraire canadienne et d'avoir un lectorat plus important. Mais puisque les critères qui conditionnent sa publication, l'approbation critique et la compréhension de ses lecteurs, sont ceux d'une littérature qui lui est étrangère, l'écrivain canadien doit modifier son travail selon ces exigences culturelles. Ce qui ressort de ces critères et les références qui en découlent doivent en être supprimés. Ainsi, l'écrivain canadien se déguise-t-il en faux écrivain américain ou britannique.

Pour ceux de ses compatriotes qui n'abandonnent pas l'écriture, maintient Atwood, il reste deux options: ou bien ils quittent leur pays pour une des capitales culturelles (Londres, New York ou Paris), ou bien ils restent chez eux pour se contenter, au mieux, de tirages très limités de leur oeuvre. Ce sont les conséquences directes, écrit-elle, d'un colonialisme culturel et économique.

Atwood considère qu'avec le prix Nobel accordé à Sinclair Lewis en 1930, pour ses romans si critiques de sa propre civilisation, la littérature américaine reçoit pour la première fois une consécration internationale. Atwood serait sans doute en accord avec Malcolm Bradbury qui affirme dans *Dangerous Pilgrimages* qu'à partir de ce moment la production littéraire américaine ne constitue plus « une sous-catégorie de la littérature Anglaise » et que c'est pour cette raison que les années vingt restent si influentes et conséquentes dans l'histoire de la littérature anglophone⁸². Mais si Atwood affirme que 1930 représente la reconnaissance d'une littérature nationale aux États-Unis, elle ne peut en dire autant en ce qui concerne son propre pays, le Canada où le sentiment d'avoir une littérature provinciale perdure jusqu'aux années soixante.

Donc, Morley Callaghan, lorsqu'il écrit *That Summer in Paris* en 1963, peut se percevoir comme un des piliers d'une littérature anglophone canadienne, ayant gagné le prix du gouverneur général en 1951 pour son roman *The Loved and the Lost*⁸³ et étant publié simultanément à Toronto et à New York. Mais en se souvenant de son Toronto natal des

⁸² Malcolm Bradbury, *op.cit.*, p. 339.

⁸³ Morley Callaghan, *The Loved and the Lost*, Toronto, Macmillan, 1971, 234 p.

années vingt, il se rappelle d'une ville très britannique et du fait qu'il se sent, lui, intensément Nord-Américain. Il fait, néanmoins, allusion au Groupe des Sept, des peintres canadiens qui expriment, avec leurs représentations du paysage canadien, une certaine forme de nationalisme. Il reconnaît également qu'il y a, pendant la décennie, un grand nombre de poètes à Toronto, mais affirme que la notion d'un lien quelconque qui pourrait exister entre lui-même et ces derniers ne lui traversait jamais l'esprit :

In my city were many poets, a group of painters called the Group of Seven, and no doubt many great readers and scholars. But in those days it was a very British city and I was intensely North American. It never occurred to me that the local poets had anything to do with me⁸⁴.

2.2 Identité littéraire et altérité

Mais qu'il s'agisse de l'histoire littéraire du Canada ou des États-Unis dans les années 1920, la particularité de ces mémoires, dans le contexte de la littérature postcoloniale, se trouve dans leur réponse curieuse au problème de l'adaptation d'une langue ou d'un idiome hérité à un nouvel environnement. Car ces gens de lettres américains et canadiens, citoyens de pays dont les civilisations sont transplantées de l'Angleterre, choisissent de se transplanter à leur tour dans la métropole d'un autre empire, au sein d'une langue qui leur est étrangère. Ces écrivains recréent en quelque sorte, donc, les expériences coloniales originelles de leur pays. Mais, contraints d'adapter leur langue à un environnement étranger, ils semblent espérer qu'une société caractérisée par un milieu artistique en pleine effervescence aura une influence certaine sur leur langue et son expression.

Quoique la théorie postcoloniale du lieu, de la langue et de l'identité, comme élaborée par Ashcroft, Griffiths et Tiffin, puisse s'appliquer à la situation des écrivains aux États-Unis et au Canada dans les années vingt, elle semble incomplète en elle-même pour analyser les expériences des auteurs de ce corpus. Car ils cherchent leurs propres voix littéraires à Paris en y créant un décalage entre langue et environnement encore plus important que celui auquel ils ont fait face chez eux. De plus, bien que plusieurs d'entre eux déplorent l'influence colonisatrice de l'Angleterre qui règne toujours sur leur littérature nationale, ils affichent une

⁸⁴ Morley Callaghan, *That Summer in Paris*, op. cit., p. 18.

certaine mentalité de colonisés lorsqu'ils estiment nécessaire pour leur développement littéraire, de se laisser influencer par la culture française. Ils choisissent un territoire dans lequel, en tant qu'écrivains de langue anglaise ils sont minoritaires, aussi bien par rapport aux autres hommes de lettres dans la ville, que vis-à-vis la langue de la société qui les entoure.

Une théorie littéraire, qui semble s'appliquer aux questions de territoire et minorité qui peuvent être soulevées lors d'une analyse de notre corpus, est élaborée par Deleuze et Guattari dans leur œuvre, *Kafka: Pour une littérature mineure*. Ils affirment qu'une littérature mineure n'est pas « celle d'une langue mineure, mais plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure⁸⁵ ». L'exemple qu'ils donnent pour illustrer cette idée est celui de Kafka, juif pragois qui écrit en allemand. Ils voient dans ce modèle littéraire trois composantes. L'auteur se sert de la langue majeure en dehors du contexte qui lui confère son statut majoritaire – son territoire originel et national – et cette langue est donc « déterritorialisée ». Le concept de territoire chez Deleuze et Guattari n'est pas que spatial ou géographique mais aussi existentiel. Il définit les limites de ce qui est familier et mesure la distance entre soi-même et les autres. Il contient un extérieur et un intérieur et désigne les relations de propriété et d'appropriation :

Un territoire emprunte à tous les milieux, il mord sur eux, il les prend à bras le corps (bien qu'il reste fragile aux intrusions). Il est construit avec des aspects ou des portions de milieux. Il comporte en lui-même un milieu extérieur, un milieu intérieur, un intermédiaire, un annexé. Il a une zone intérieure de domicile ou d'abri, une zone extérieure de domaine, des limites ou membranes plus ou moins rétractiles, des zones intermédiaires ou même neutralisées, des réserves ou annexes énergétiques⁸⁶.

Pour les deux penseurs, l'individu (et on peut présumer la langue individuelle), en tant que sujet (ou nom propre), n'a de signification que dans ce contexte de la possession territoriale. Le « moi » ne peut pas être dissocié d'un « mien » ou d'un « chez moi ». Par conséquent, la signification de la langue d'un sujet est logiquement assujettie à la possession territoriale en tant que partie intégrante de son territoire.

⁸⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, Paris: Les Éditions De Minuit, 1975.

⁸⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 198, p. 386.

Le contenu narratif des histoires de la littérature mineure n'établit donc pas de distinction « territoriale » entre les affaires individuelles et les affaires politiques, puisque, en tant que membre d'une minorité, l'individu ne se distingue pas de son histoire politique. Finalement, il y a une valeur collective à cette littérature. C'est-à-dire qu'au sein de cette minorité, puisqu'il y a moins d'écrivains relativement à la majorité, l'écrivain individuel est plus immédiatement branché à la fonction d'une « énonciation collective ».

Deleuze et Guattari considèrent que, ultimement, leur concept du mineur ne s'applique pas qu'à certaines littératures mais aux « conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on estime grande (ou établie)⁸⁷ ». Ces conditions permettent aussi aux littératures dites majeures d'avoir à l'intérieur d'elles-mêmes un usage mineur. Car le statut du majeur, comme le précisent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, ne renvoie pas à une quantité ni à une supériorité numérique, mais plutôt à une norme, « le seuil représentatif de l'étalon majoritaire⁸⁸ ». Ainsi, les conditions révolutionnaires qui caractérisent « le mineur » semblent s'approcher de la manière dont les auteurs de *l'Empire Writes Back* affirment que les valeurs de la différence, de la séparation et de l'absence d'une norme métropolitaine sont construites dans le texte postcolonial⁸⁹. Certains des commentateurs de Deleuze et Guattari, tels que Manola Antonioli, constatent que leur théorie de la littérature mineure peut s'appliquer à la littérature postcoloniale. Antonioli estime que ce qui est présenté dans l'étude de Kafka a une résonance pour « toute communauté soumise à un processus de colonisation (politique ou culturel) », y compris dans les usages qu'ils font de la langue, outil elle-même de cette colonisation⁹⁰. De la même manière, Jean-Jacques Lecercle, dans *Deleuze and Language*, suggère que Deleuze et Guattari auraient probablement pris en compte la pertinence de la pensée postcoloniale en regard de leur concept de minorité, s'ils n'étaient pas ignorants de ce champ théorique naissant :

⁸⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, op. cit., *Kafka*, p. 33.

⁸⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, *Mille Plateaux*, op. cit., p.134.

⁸⁹ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, op. cit., p. 44.

⁹⁰ Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 68.

The concept has three characteristics. A minor literature is (a) deterritorialised (in its texts, the major language is deterritorialised; (b) directly and entirely political; and (c) collective (all of the values that inform it are collective values). In spite of the awkwardness of the preamble (which we may ascribe to ignorance of the postcolonial problematic in literary criticism, which had hardly emerged when Deleuze and Guattari wrote), the concept, it seems to me, has extraordinary progressive, even revolutionary, potential [...]⁹¹

Cependant, dans *Dialogues*, un livre ultérieur à *Kafka*, Deleuze utilise des termes du discours postcolonialiste. Dans un chapitre intitulé « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », il constate que l'anglais est une langue hégémonique et impérialiste mais qu'elle est aussi, paradoxalement, plus vulnérable à une minoration à cause de toutes les langues et les dialectes qu'elle cherche à influencer :

C'est une langue hégémonique, impérialiste. Mais elle est d'autant plus vulnérable au travail souterrain des langues ou des dialectes qui la minent de toutes parts, et lui imposent un jeu de corruptions et variations très vastes [...] L'américain-langue ne fonde sa prétention despotique officielle, sa prétention majoritaire à l'hégémonie, que sur son étonnante aptitude se tordre, se casser, et se mettre au service secret de minorités qui le travaillent du dedans, involontairement, officieusement, rongant cette hégémonie au fur et à mesure qu'elle s'étend: l'envers du pouvoir. L'anglais a toujours été travaillé par toutes ces langues minoritaires, anglo-gaëlic, anglo-irlandais, etc., qui sont autant de machines de guerre contre l'anglais [...]⁹²

À partir de telles déclinaisons, on peut comprendre comment des critiques littéraires américains développent leurs études de littérature minoritaire. Dans *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*⁹³ et plus particulièrement dans son article « Becoming Deleuzian : Deleuze aux États-Unis, L'inconnu et la boîte à outils »⁹⁴, François Cusset qualifie cet usage du concept deleuzo-guattarien de décontextualisation théorique :

⁹¹ Jean-Jacques Lecercle, *Deleuze and Language*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, p. 195.

⁹² Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1977, p. 72.

⁹³ François Cusset, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris, Éditions La Découverte, 2003, 367 p.

⁹⁴ François Cusset, « Becoming Deleuzian : Deleuze aux États-Unis », *Deleuze et les écrivains : Littérature et Philosophie*, sous la dir. De Bruno Gelas et Hervé Micolet, p. 347-362. Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007.

[...] re-territorialisant par là même ce concept de minorité autour de régionalismes très oedipiens (aussi légitimes que soient, bien sûr, ces résistances par la littérature), sans voir ce que cette condition de minorité a d'intrinsèque, d'infra-sémiologique, de lié chez Deleuze au problème même de l'expression— être mineur, bègue, traître, dans sa propre langue, au contact de son identité propre, laquelle ne saurait être autre que précaire et multiple⁹⁵.

Ce qui est remarquable dans l'analyse que fait Deleuze de la langue anglaise c'est que, malgré ses références aux usages minoritaires de cette langue, tels l'anglo-gaëlic, l'anglo-irlandais ou même l'anglais noir, jaune, rouge ou *broken* qui la «minent» aux États-Unis, il ne fait pas allusion à la période historique durant laquelle l'anglais en Amérique était minoritaire par rapport à la norme que représentait l'anglais britannique. Lorsqu'il fait référence aux littératures nationales de ces deux pays dans *Dialogues*, il semble les considérer comme une totalité ou une entité conjonctive, la littérature anglaise-américaine.

Lieu et communauté à Paris

Pour les auteurs nord-américains de notre corpus, comme pour un peuple mineur, selon Deleuze et Guattari, leur espace littéraire n'est pas assez vaste pour que l'« énonciation individuelle » d'un maître soit séparée de « l'énonciation collective ». Comme l'expriment Deleuze et Guattari, « [i]l n'y a pas de sujet, il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation — et la littérature exprime ces agencements⁹⁶... ». C'est pourquoi le deuxième axe de recherche de notre thèse s'articulera autour de la représentation, dans ces récits, de la communauté dont font partie les écrivains concernés par notre étude.

Dans le chapitre de *Kafka* intitulé « qu'est-ce qu'un agencement ? », Deleuze et Guattari expliquent que l'énoncé n'est produit par la *singularité artiste* « qu'en fonction d'une communauté nationale, politique et sociale ». ⁹⁷ Ni la communauté, ni la singularité artiste ne sont un sujet ni d'énonciation ni d'énoncé mais ils font tous les deux partie d'agencements collectifs :

⁹⁵ François Cusset, « Becoming Deleuzian : Deleuze aux États-Unis », op. cit. p. 359.

⁹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, op. cit., p. 33.

⁹⁷ Ibid., p. 149.

Et il ne suffit pas de dire que l'agencement produit l'énoncé comme le ferait un sujet; il est en lui-même agencement d'énonciation dans un procès qui ne laisse pas de place à un sujet quelconque assignable, mais qui permet d'autant plus de marquer la nature et la fonction des énoncés, puisque ceux-ci n'existent que comme rouages d'un tel agencement (pas comme des effets ni des produits)⁹⁸.

L'agencement collectif d'énonciation lui-même ne constitue qu'une face d'un agencement. Plus loin dans leur étude, Deleuze et Guattari affirment que l'autre est l'agencement machinique du désir⁹⁹. L'œuvre de Kafka donne encore l'exemple de la façon dont les deux faces sont inséparables. La machine de justice, avec ses bureaux, ses livres, ses symboles, son personnel et ses accusés est machine précisément à cause de toutes ces connexions qui la constituent. Ce n'est pas un désir de la machine qui forme cet agencement, mais un désir qui « ne cesse de faire machine dans la machine » de créer des nouveaux rouages¹⁰⁰. L'agencement machinique du désir est, dans cet exemple, couplé d'un agencement collectif d'énonciation qui fait son propre rouage, un énoncé de soumission ou de révolte dans le mesure où il suit des règles du mode d'emploi de la machine « pour rendre possible le fonctionnement de l'ensemble, ou pour le modifier, ou pour le faire sauter¹⁰¹ ».

La composition d'un agencement est quelque peu modifiée par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Il est composé de deux aspects ou strates. La strate d'expression est composée d'un régime de signes, et la strate du contenu implique des actions et des passions :

Dans chaque agencement, il faut trouver le contenu et l'expression, évaluer leur distinction réelle, leur présupposition réciproque, leurs insertions morceau par morceau. Mais ce qui fait déjà que l'agencement ne se réduit pas aux strates, c'est que l'expression y devient un *système sémiotique*, un régime de signes, et que le contenu y devient un *système pragmatique*, actions et passions¹⁰².

⁹⁸ Ibid., p. 150.

⁹⁹ Ibid., p. 145.

¹⁰⁰ Ibid., p. 146.

¹⁰¹ Ibid., p. 146-47.

¹⁰² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 629.

L'exemple qu'ils donnent d'un agencement est celui du féodalisme. Le contenu ou agencement machinique du désir comprend des corps sociaux, géographique, etc., et l'expression, ou l'agencement collectif d'énonciation, est composée des signes tels l'héraldique et les serments :

Un exemple, l'agencement féodal. On considérera les mélanges de corps qui définissent la féodalité : le corps de la terre et le corps social, les corps du suzerain, du vassal et du serf, le corps du chevalier et celui du cheval, le nouveau rapport dans lequel ils entrent avec l'étrier, les armes et les outils qui assurent les symbioses de corps — c'est tout un agencement machinique. Mais aussi les énoncés, les expressions, le régime juridique des armoiries, l'ensemble des transformations incorporelles, notamment les serments avec leurs variables, le serment d'obédience, mais aussi le serment amoureux, etc.: c'est l'agencement collectif d'énonciation. Et suivant l'autre axe, les territorialités et reterritorisations féodales, en même temps que la ligne de déterritorialisation qui emporte le chevalier et sa monture, les énoncés et les actes, Comment tout cela se combine dans les Croisades¹⁰³.

L'artiste forme un agencement, que Deleuze qualifie dans son *Abécédaire* d'ensemble, avec la communauté à laquelle il appartient. Kafka lui-même fait allusion dans son journal au «peuple» pour qui la littérature est son affaire. Un agencement collectif d'énonciation s'exprime à travers l'artiste en même temps qu'il se fait porte-parole de la communauté et qu'il l'anime dans ses énoncés¹⁰⁴. Où comme Deleuze le formule dans *Dialogues*, « l'écrivain crée des agencements des agencements qui l'ont inventé¹⁰⁵ ».

Appropriation des lieux géographiques et des espaces sociaux

L'agencement que les auteurs du corpus forment avec leur communauté constitue la valeur collective à laquelle s'intéresse cette thèse. Car chacun d'eux forme un ensemble avec une communauté d'expatriés, de par le fait même qu'il démontre son rôle social à l'intérieur de ses mémoires. Cette communauté littéraire nord-américaine de Paris se rassemble dans le lieu où les nouvelles tendances esthétiques se développent depuis le 19^e siècle. Lorsque des

¹⁰³ Ibid., p. 112-13.

¹⁰⁴ Jean-Jacques Lecercle, op. cit., p. 188, 195.

¹⁰⁵ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 65.

communautés artistiques gagnent les grandes villes européennes, la capitale française, en effet, est particulièrement privilégiée. Comme l'écrit Malcolm Cowley, jusqu'en 1914, un écrivain américain, s'il choisissait d'habiter à l'étranger, aurait probablement opté pour Londres ou sa proximité, comme le firent Henry James, Bret Harte, Ezra Pound (jusqu'à l'armistice), et T.S. Eliot. Dans le même esprit, un compositeur américain aurait étudié quelque part en Allemagne, et un peintre, bien qu'il soit probablement allé à Paris, aurait pu aussi choisir Munich qui devenait le deuxième centre des beaux arts¹⁰⁶. Cowley affirme pourtant que, pendant les années vingt, aucune autre ville que la capitale française ne regroupe à l'époque autant de courants artistiques. Presque tous les créateurs adorés par la génération de l'après-guerre s'y trouvent. Pour lui, la présence de personnalités telles que Picasso, Brancusi, Matisse, Pound, Valéry, Gide, Stravinsky, Stein et Joyce joue un rôle primordial dans la décision prise par plusieurs de ses compatriotes de s'installer à Paris :

With Eliot as a lonely exception, almost everyone worshiped by the postwar generation could be found there, including Joyce, the half-blind Jove of the new age, and Gertrude Stein, its solid Minerva, as well as Picasso, Brancusi, Matisse, Pound (till he left for Rapallo), Valéry, Gide, and Stravinsky. It was if the young American visitors had been transported to Olympus and had found themselves in the presence of the whole pantheon¹⁰⁷.

Les mémoires de ceux et celles qui se trouvent à Paris servent donc à témoigner de leur rôle dans un agencement machinique de désir. Cet agencement sert à créer un nouveau rouage vis-à-vis leur littérature nationale, un agencement collectif d'énonciation dont l'énoncé est celui de révolte par rapport au statu quo. Mais avec le rejet de leur agencement collectif d'énonciation nationale, ces expatriés sont confrontés au même dilemme que celui de leurs ancêtres colons – celui du développement d'un lien d'appartenance ou au moins d'identité avec un nouvel environnement.

Les agencements créés par les auteurs de notre corpus dans leur appropriation des lieux géographiques à Paris seront donc examinés dans le deuxième axe de recherche de notre

¹⁰⁶ Malcolm Cowley, «The Twenties in Montparnasse », *The Saturday Review*, 11 mars, 1967, p. 51, 55.

¹⁰⁷ Malcolm Cowley, «The Twenties in Montparnasse », op. cit., p. 55.

thèse, aussi bien que l'espace social qu'ils occupent. Largement isolés de la population parisienne en général, les relations qu'ils entretiennent avec des Français, d'autres écrivains débutants nord-américains et avec des maîtres littéraires et artistiques constituent une partie importante de leurs témoignages.

Langue, littérature et écriture

Dans la troisième partie de cette thèse, c'est le rapport de ces auteurs à la langue, à la littérature et à l'écriture qui sera analysé. La problématique de tels rapports pour des écrivains américains et canadiens est énoncée par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin lorsqu'ils font allusion à un essai de D. E. S. Maxwell, « Landscape and Theme ». À ses yeux, la problématique de la langue qui est importée reste. Qu'il s'agisse de sociétés indigènes envahies par les colonisateurs ou de celles des colons, les histoires de ces sociétés fournissent à leurs écrivains une matière littéraire brute, mais la relation entre cet univers littéraire potentiel et la langue colonisatrice est compliquée par la distance et la différence entre les deux :

The societies produced by the various histories of the Commonwealth countries furnish the writer, the novelist especially, with his subjects. The variety of the histories is further complicated for the writer by the relationship between his environment and the language he uses¹⁰⁸.

C'est uniquement à travers la langue, soutient Maxwell, que les sociétés des colons restent attachés à leurs terre et culture originelles, maintenant lointaines. L'écrivain colon est donc confronté à la question de la pertinence des langues colonisatrices pour traduire l'expérience des lieux colonisés. Le défi de l'écrivain dans une telle situation consiste à soumettre ses nouvelles expériences à une langue d'ailleurs. Il fait face également à des difficultés pour trouver, avec cette langue importée, un caractère national qui puisse se différencier de la métropole dont il est issu :

¹⁰⁸ D.E.S. Maxwell, « Landscape and Theme », *Commonwealth Literature: Unity and Diversity in a Common Culture*, Ed. John Press, London, Heinemann, 1965. p. 82.

[...] the writer brings his own language — English — to an alien environment and a fresh set of experiences [...] Viewing his society, the writer constantly faces the evidences of the impact between what is native to it and what is derived from association with Britain, whatever its form [...] His 'intolerable wrestle with words and meanings' has as its aim to subdue the experience to the language, the exotic life to the imported tongue [...] It was the problem of achieving a distinctively national tone against the intimidating strength of the parent tradition¹⁰⁹.

Ce modèle de la théorie postcoloniale qu'Ashcroft et ses comparses attribuent à Maxwell, comprend comme élément majeur une crise identitaire. La source de cette crise jaillit dans la relation entre le soi colonial et le lieu colonisé. D'après les auteurs, la problématique de cette relation est celle du développement d'un lien d'appartenance du colon avec son nouveau pays, lorsqu'il est toujours conscient de ses origines européennes: « White European settlers in the Americas, Australia, and New Zealand faced the problem of establishing their 'indigeneity' and distinguishing it from their continuing sense of their European inheritance¹¹⁰. »

Ainsi, le périple parisien, puis le récit qui en est fait, constitue un nouveau champ littéraire pour ces jeunes écrivains venus du continent américain. Cette expérience d'exil les aide par la suite à défricher leur propre territoire d'expression et donc contribue à la reconnaissance de leurs littératures nationales. Les efforts créatifs de ces jeunes écrivains à Paris sont présentés, dans certains de ces récits, comme un geste révolutionnaire par rapport aux conventions littéraires et sociales en vigueur aux États-Unis et au Canada.

Les auteurs de ce corpus écrivent tous leur désir de faire partir d'un phénomène, dans les années 1920, de la littérature d'expression anglaise – un désir collectif de faire partie des communautés littéraires anglophones à Paris. Car elles sont multiples et se multiplient encore lors de rencontres perpétuelles pendant la décennie. Ce désir est motivé par leur volonté de se créer une vie publique littéraire. Leur identité personnelle en tant qu'auteur des mémoires est signifiée par leur représentation du temps et des lieux qu'ils cherchent à recréer dans leurs textes. Cette identité est représentée par rapport à sa société d'adoption à Paris. Dans leurs

¹⁰⁹ D. E. S. Maxwell, op. cit., p. 82-83.

¹¹⁰ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, op. cit., p. 135.

représentations de cette société, ainsi que celles de leurs sociétés d'origine, ils révèlent justement leur difficulté à s'identifier à celle-ci et à y trouver leur place en tant qu'écrivain. C'est de leurs efforts pour résoudre ce problème que découlent des éléments identitaires.

2.3 L'identité à la lumière du genre des mémoires

Les éléments identitaires proviennent également du choix du type de récit des auteurs du corpus. Or, leurs textes occupent une place particulière dans le genre littéraire auquel ils appartiennent. Nous nous intéressons donc au choix fait par ces auteurs du genre des mémoires pour transmettre leurs expériences de Paris à cette époque. Dans ces récits, le sujet principal n'est pas l'histoire de la vie du narrateur, qui est le propre du genre autobiographique, mais plus précisément le rôle social joué par l'auteur. Car ceci est une caractéristique primordiale du genre des mémoires. La plupart des auteurs de ce corpus évoquent le lien qui les unit aux écrivains et artistes célèbres qu'ils côtoient ou aperçoivent, la vie qu'ils mènent souvent en marge de la société française et le rôle qu'ils jouent dans la création et la publication d'œuvres en langue anglaise à Paris.

Toutefois, le genre des textes de notre corpus peut sembler se confondre avec celui de l'autobiographie. Les deux genres partagent, en effet, une orientation générale telle que le théoricien Georges Gusdorf les classe dans la même catégorie qu'il appelle « Les Écritures du Moi¹¹¹ », mais il voit entre eux une différence majeure. Tandis que l'autobiographie met l'accent sur « la vie privée du sujet », les mémoires se concentrent sur « sa vie publique ». Ainsi, Gusdorf considère l'autobiographie égocentrique et les mémoires « cosmocentriques ou sociocentriques¹¹² ». Le mouvement qui constitue les mémoires est centrifuge : le sujet du texte se projette vers son environnement. Il se définit en termes objectifs et par des associations extérieures, qu'elles soient famille, pays, parti politique ou d'autres fonctions qui lui offrent une perspective sur le monde qui l'entoure :

¹¹¹ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.

¹¹² *Ibid.*, p. 266.

Son propos n'est pas de s'isoler du reste, pour revenir à soi, oubliés les grands mouvements du monde. Il s'accepte tel qu'il est, sans se poser de questions sur son identité; il prend sa part du mouvement du monde, auquel il contribue de son mieux; il tient à honneur (sic) de revendiquer ses responsabilités dans la suite des événements¹¹³.

Un des rares textes à se consacrer pleinement à l'élaboration d'une théorie générique des mémoires est rédigé par Marcus Billson : « The Memoir: New Perspectives on a Forgotten Genre »¹¹⁴. Billson voit la différence entre l'autobiographie et les mémoires, particulièrement dans la position rhétorique du participant dans sa propre histoire. L'auteur de l'autobiographie n'est pas confronté au même dilemme identitaire que le mémorialiste. La représentation que fait le premier de lui-même en tant que sujet n'est pas dépendante de la matrice sociale qui est une qualité essentielle au genre des mémoires :

Whereas the autobiographer has come to terms with the subject-object division, the memorialist leaves it unresolved. The autobiographer sees himself as a psychic totality, and therefore he can be independent from the social matrix in ways the memorialist can never be. As a story of the participant, the memoir itself becomes a process of atonement with the social matrix, an effort to work toward a sense of wholeness with the larger social body¹¹⁵.

L'histoire de l'autobiographe n'est pas assujettie aux tensions que connaît le mémorialiste qui tente de se définir par sa société et, par conséquent, y convie une grande partie de sa subjectivité. Billson serait donc en accord avec le théoricien Georges Gusdorf – sur le fait que le mémorialiste écrit « l'histoire de son temps¹¹⁶ » plutôt que son histoire personnelle : « The memoir recounts the story of the author's witnessing a real past which he considers to be of extraordinary interest and importance¹¹⁷. » Cependant, en tant qu'interprétation personnelle, le mémoire ne relève pas d'une présentation, mais, plutôt d'une

¹¹³ Ibid., p. 260.

¹¹⁴ Marcus Billson, « The Memoir: New Perspectives on a Forgotten Genre », *Genre*, 10, 1977, p. 259-282.

¹¹⁵ Marcus Billson, op. cit., p. 277.

¹¹⁶ Georges Gusdorf, op. cit., p. 260.

¹¹⁷ Marcus Billson, op. cit., p. 261.

représentation de l'histoire¹¹⁸. Dans ce genre, l'auteur est à la fois témoin, participant et historien de certains événements du passé¹¹⁹. L'identité personnelle du mémorialiste ne provient pas de sa représentation de lui-même en tant qu'individu mais de son rôle dans la société dont il témoigne¹²⁰.

Billson constate qu'en comparaison avec l'autobiographie les théoriciens de ce dernier genre considèrent souvent les mémoires incomplètes et superficielles. De leur côté, les historiens estiment que les mémoires sont des écrits historiques trop personnalisés et imprécis¹²¹. Billson trouve compréhensibles tous ces malentendus; dans l'Antiquité, le mémorialiste est vu comme un historien et au dix-neuvième siècle, comme un autobiographe. Cette dernière identification — celle des mémoires avec l'autobiographie — Billson la démontre en citant plusieurs études du genre, parmi eux : *The Autobiography: A Critical Comparative Study* d'Anna Robeson Burr, *Aspects of the Biography* d'André Maurois, *Inside Out: An Introduction to Autobiography* d'E. Stuart Bates et *Le journal intime* d'Alain Girard¹²².

Une étude qui contient une analyse sommaire du genre des mémoires et à laquelle Billson ne fait pas allusion est celle de Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*¹²³. Édité pour la première fois en 1971, le livre de Lejeune s'intéresse à l'opposition entre autobiographie et mémoire. Lejeune commence son explication des différences entre les deux genres avec une définition de l'autobiographie tirée du *Grand Dictionnaire universel du XIXe*

¹¹⁸ Ibid., p. 264.

¹¹⁹ Ibid., p. 271-279.

¹²⁰ Ibid., p. 261.

¹²¹ Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, London: Routledge and Kegan Paul, 1960, p. 5-6. et Robert F. Sayre, *The Examined Self: Benjamin Franklin, Henry Adams, Henry James*, Princeton: Princeton University Press, 1964, p. 7 et Henri Hauser, *Les Sources de l'histoire de France: XVIe siècle (1494-1610)*, Nendeln, Liechtenstein, 1908, III, 10. Billson, p. 259.

¹²² E. Stuart Bates, *Inside Out: An Introduction to Autobiography*, New York: Sheridan House, 1937, p. 2-3; Anna Robeson Burr, *The Autobiography: A Critical Comparative Study*, Boston: Houghton Mifflin Co. 1909; Alain Girard, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires, 1963, p. 16-17; André Maurois, *Aspects of the Biography*, trans. Sidney Castle Roberts, New York: D. Appleton and Co., 1930, p. 176.

¹²³ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin, 2003. 192 pp.

siècle. Selon cette signification, le nom d'autobiographie est donné à « ces mémoires qui se rapportent beaucoup plus aux hommes qu'aux événements auxquels ceux-ci ont été mêlés¹²⁴ ». Même si cette définition suggère que le terme de « mémoires » précède celui d'autobiographie, elle laisse entendre qu'il y a des éléments de ce qu'on appelle par la suite « autobiographie » dans la constitution ou la structure des mémoires :

L'autobiographie entre assurément pour beaucoup dans la composition des mémoires; mais souvent, dans ces sortes d'ouvrages, la part faite aux événements contemporains, à l'histoire même, étant beaucoup plus considérable que la place accordée à la personnalité de l'auteur, le titre de mémoires leur convient mieux que celui d'*autobiographie*¹²⁵.

À partir de cette définition, Lejeune propose des caractéristiques supplémentaires au genre des mémoires. Pour lui, même avec un point de vue individuel, l'auteur est d'abord témoin: « l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels il appartient¹²⁶ ». Dans le cas de l'autobiographie, c'est le contraire : « l'objet du discours est l'individu lui-même¹²⁷ ». Il est en accord lorsque le Larousse affirme que des éléments des deux genres se trouvent ensemble dans beaucoup d'œuvres, mais pour Lejeune, c'est le projet fondamental de l'auteur qui détermine la différence entre les deux genres et leurs caractères respectifs. Dans une autobiographie, l'auteur désire écrire « l'histoire de sa personne » tandis que dans ses mémoires, « c'est celle de son époque » qui l'intéresse¹²⁸.

Après la publication de l'article de Billson en 1977, la distinction entre le genre des mémoires et celui de l'autobiographie est examinée lors dans une étude dirigée par son compatriote James Olney. Dans son ouvrage, Olney regroupe des essais de Gusdorf, Jean Starobinski, James M. Cox et Louis A. Renza, entre autres¹²⁹. Parmi eux, seuls Gusdorf, Cox et Renza font allusion aux mémoires. Gusdorf rappelle que contrairement à l'auteur de

¹²⁴ Ibid., p. 11.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ James Olney, Éd., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980, p. 360.

l'autobiographie, le mémorialiste s'engage dans une démarche objective et désintéressée¹³⁰. James M. Cox considère les mémoires comme une catégorie de l'autobiographie qui s'intéresse plus que cette dernière à l'histoire¹³¹. Pour sa part, Louis A. Renza caractérise le genre des mémoires en tant que fonction de l'autobiographie. L'autobiographe qui intègre la fonction des mémoires dans son récit évoque sa vie en tant que phénomène intersubjectif. La construction du sujet dans le texte s'effectue à partir de ses relations au fil de son histoire personnelle :

The memoir-prone autobiographer uses language to declassify information about his life; he uses language to apprehend his own life as an intersubjective phenomenon¹³².

Si la présentation des mémoires comme un sous-genre de l'autobiographie semble perdurer dans les rares cas où la théorie du genre est abordée, le titre de l'article de Billson, qui évoque un genre « oublié », prend toute sa signification lorsqu'on constate que si peu d'études lui sont consacrées. Dans la réédition de 2003 de *L'autobiographie en France*, Lejeune inclut une bibliographie de ce que Georges Gusdorf aurait pu appeler « les écritures du moi. » Lorsque Lejeune recense les études qu'il considère annexées à celle de l'autobiographie, il énumère celles, entres autres, de l'autofiction, de l'autoportrait, des aveux et secrets, de la biographie, de la correspondance, du journal et des récits de vie, mais la catégorie des mémoires est absente.

Entre 2007 et 2009, il y a un intérêt renouvelé pour le genre des mémoires. Dans *The Memoir and the Memoirist*¹³³, qui paraît en 2007, Thomas Larson analyse le genre à travers des récits d'auteurs tels que Virginia Woolf¹³⁴, James Baldwin¹³⁵, et Mary McCarthy¹³⁶,

¹³⁰ Ibid., p. 39.

¹³¹ Ibid., p. 124.

¹³² Ibid., p. 280.

¹³³ Thomas Larson, *The Memoir and the Memoirist: Reading and Writing Personal Narrative*, Athens, Ohio, Swallow Press / Ohio University Press, 2007, 211 p.

¹³⁴ Virginia Woolf, *A Sketch of the Past, Moments of Being*, Jeanne Schulkind (dir. publ.), San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1985, 240 p.

¹³⁵ James Baldwin, *Collected Essays*, New York, Library of America, 1998, 869 p.

¹³⁶ Mary McCarthy, *Memories of a Catholic Girlhood*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1957, 264 p.

Lorsque Larson définit le genre, il fait la distinction que font plusieurs spécialistes – entre l'autobiographie qui s'intéresse à l'évolution de l'individu dans sa vie - et les mémoires, à une partie de son histoire personnelle :

It's true that critics have conflated autobiography and memoir throughout our literary history. But what we need to do is to sharpen their growing distinction: the memoir is supplanting its uncle, in part by telescoping the form, in part by accruing stylistic innovation. In the last ten years, writers have been distinguishing the form faster than we can analyze their attempts¹³⁷.

Cependant, Larson renverse la compréhension traditionnelle du genre des mémoires lorsqu'il affirme que le genre évolue depuis ses débuts pour mettre davantage en valeur la personnalité de l'auteur. Il est un sujet qui reconstitue sa propre histoire en tant que sujet, plutôt que celui qui se remémore l'histoire d'une société dont il est témoin :

The *Encyclopedia Britannica* describes the old plural form, memoirs, as that which emphasizes what is remembered rather than who is remembering. If we invert this, we can call a book that emphasizes the *who* over the *what* – the shown over the summed (*sic*), the found over the known, the recent over the historical, the emotional over the reasoned – a memoir¹³⁸.

Finalement, même si Larson minimise la différence entre le genre des mémoires et celui de l'autobiographie, il en vient à la conclusion que l'auteur des mémoires semble s'accorder une place plus importante dans son récit que ne le font certains de ses homologues du passé, il réalise dans l'écriture de son texte les limites de son existence. Car, le personnage qu'il se crée est, par nature, relatif à l'espace-temps de sa vie :

I hope the challenge to traditional autobiography and its absolutist view of the self is met. But the construction of a relative self in the memoir is no less difficult: the person writing now is inseparable from the person the writer is remembering them. The goal is to disclose what the author is discovering about these persons. But such a goal can arise only in the writing of the memoir, a discovery which then becomes the story¹³⁹.

¹³⁷ Thomas Larson, op. cit., p. 17.

¹³⁸ Ibid., p. 18.

¹³⁹ Ibid., p. 20.

Dans son ouvrage publié en 2008, *The Art of Time in Memoir : Then, Again*¹⁴⁰, Sven Berkierts prétend que l'autobiographe retrace la ligne de sa vie tandis que l'auteur des mémoires représente plutôt un intervalle dans sa vie qu'il remodèle avec ses souvenirs. Le moment qu'il recrée coïncide souvent avec une période formatrice dans la vie de l'auteur :

Serving theme rather than event, memoir is far more selective than autobiography. Seasons, years, entire subplot developments are often elided. In fact, the narrative is often confined to the presentation of an interval, a phase, of the author's life – or, commonly, of the author's coming-of-age¹⁴¹.

Dans la première phase de *Memoir : A History*,¹⁴² qu'il fait éditer en 2009, Ben Yagoda annonce qu'il se sert des termes mémoires et autobiographie d'une manière interchangeable, tout en reconnaissant à son tour que les mémoires ne s'occupent pas forcément de la vie entière de l'auteur. À l'instar de Lawson, Yagoda voit dans les manifestations du genre depuis le début du vingt-et-unième siècle une plus intense concentration de la part de l'auteur sur sa personnalité, plutôt que sur l'histoire dont il est témoin :

In 1876, Louis Gustave Vapereau wrote in the *Dictionnaire universel des littératures* : Autobiography leaves a lot of room to fantasy, and the one who is writing is not at all obliged to be exact about the facts, as in memoirs.

The twenty-first-century memoir, of course, is 180 degrees different. Attention is resolutely focused on the self, and a certain leeway or looseness with the facts is expected¹⁴³.

La vie privée du sujet de l'autobiographie s'oppose souvent chez les théoriciens du genre au sujet des mémoires. Certains font aussi contraster la croissance dans la durée de la personnalité du sujet autobiographique avec le temps et les lieux circonscrits par l'auteur des mémoires. Mais peu d'entre eux semblent résister à la tentation d'identifier le genre des mémoires au genre autobiographique. L'analyse théorique du genre des mémoires ainsi que des récits du genre depuis le début du vingt-et-unième siècle affirment que les exemples

¹⁴⁰ Sven Birkerts, *The Art of Time in Memoir : Then, Again*, Saint Paul, Minnesota, 2008, 194 p.

¹⁴¹ Ibid., p. 53.

¹⁴² Ben Yagoda, *Memoir : A History*, New York, Riverhead books, 2009, 291 p.

¹⁴³ Ibid., p. 2.

récents des mémoires manifestent davantage l'égoïsme traditionnel de la personnalité de l'autobiographe et moins l'identité du témoin de son époque - identité que l'auteur des mémoires réclame depuis toujours. En fin de compte, Billson est le seul à identifier autant le sujet des mémoires à la matrice sociale. Puisqu'il rédige son étude du genre au début des années soixante-dix, on peut se demander s'il n'est pas à son tour déterminé, en tant que théoricien du genre, par des préoccupations historiques de sa propre société ainsi que par les études du genre et les mémoires récents que Billson trouve devant lui.

3. Structure de la thèse

Notre thèse s'organise en trois parties dont la première constitue un seul chapitre et la deuxième et la troisième sont composées chacune de deux chapitres. La première partie de cette thèse s'intéresse précisément à la manière dont ces auteurs présentent leur relation à leur société d'origine et à sa littérature ainsi que les raisons de leur départ pour Paris. Lors de cette représentation, les corps sociaux, surtout dans leur expression culturelle, sont évalués contre la norme que représente la vieille Europe. La littérature de chacun des deux pays nord-américains, au lieu d'être considérée dans sa spécificité, est soumise aux critères étrangers et jugée provinciale. C'est donc une énonciation collective qui porte sur la soumission d'une partie de leurs compatriotes envers l'état actuel de leur civilisation et leur littérature qui caractérise ce corpus. Cependant, ce constat agit également comme arrière-fond pour un énoncé de révolte de la part de ceux et celles qui choisissent d'expérimenter une autre civilisation ainsi qu'un autre milieu littéraire.

C'est pourquoi le deuxième axe de recherche de notre thèse s'articulera autour de la représentation, dans ces récits, de la communauté parisienne dont font partie les écrivains concernés par notre étude. La particularité de ces mémoires, dans le contexte de la littérature postcoloniale, se trouve dans leur réponse curieuse au problème d'adaptation d'une langue ou d'un idiome hérité à un nouvel environnement. Car ces gens de lettres américains et canadiens, citoyens de pays dont les civilisations sont transplantées de l'Angleterre, choisissent de se transplanter à leur tour dans la métropole d'un autre empire, au sein d'une langue qui leur est étrangère. Comme Cowley l'explique dans son article, l'attrait que

représente Paris en tant que centre artistique international, est pour beaucoup dans leur décision. Cependant ces écrivains recréent en quelque sorte les expériences coloniales originelles de leurs pays. Mais dans leur motivation pour cette déterritorialisation, il n'y a pas d'effort concerté pour assimiler l'autre à sa propre image culturelle, une caractéristique associée aux idéologies colonisatrices. Au contraire, ces auteurs cherchent à se distancer de certaines valeurs, surtout en ce qui concerne la littérature, de leur culture d'origine, pour mieux assimiler certaines autres qu'ils considèrent émaner de la culture d'adoption. S'ils sont contraints d'adapter leur langue à un environnement étranger, ils semblent espérer qu'une société caractérisée par un milieu artistique en pleine effervescence aura une influence certaine sur leur langue et son expression.

Cet ensemble ou agencement qu'ils créent concerne la constitution d'un territoire composé des corps sociaux et géographiques. Leur appropriation des lieux géographiques à Paris sera examinée dans le premier chapitre de la deuxième partie de la thèse et l'espace social qu'ils occupent fera l'objet du chapitre suivant de cette partie. Largement isolés de la population parisienne en général, les relations qu'ils entretiennent avec des Français, d'autres écrivains débutants nord-américains et avec des maîtres littéraires et artistiques occupent une partie importante de leurs témoignages. Il s'agit là d'une déterritorialisation géographique et linguistique et de l'impact de celles-ci sur l'orientation littéraire des auteurs du corpus.

La troisième partie de cette thèse porte sur les questions d'identité et de différence qui sont abordées dans les textes du corpus. Dans le premier chapitre de cette partie, c'est le rapport de ces auteurs à la langue, à la littérature et à l'écriture qui sera analysé. Ce rapport concerne le milieu de l'édition anglophone en tant que corps social, ainsi que les manières d'expression littéraire, les signes de révolte que représente cette expérience parisienne. Nous nous pencherons sur l'émergence dans ces mémoires d'une identité collective dont les caractéristiques sont une volonté de se différencier des générations précédentes, le rejet d'une mentalité conservatrice en matière de mœurs et critères esthétiques, et la recherche de nouvelles formes d'expression littéraire, buts auxquels Paris fournissait l'environnement le plus propice.

De cette manière, leur production littéraire parisienne marque un territoire expressif, un nouveau champ littéraire pour ces jeunes écrivains venus du continent américain. Cette expérience d'exil les aide par la suite à défricher leur propre territoire d'expression et donc contribue à la reconnaissance de leurs littératures nationales. Les efforts créatifs de ces jeunes écrivains à Paris sont présentés, dans certains de ces récits, comme un geste révolutionnaire par rapport aux conventions littéraires et sociales en vigueur aux États-Unis et au Canada.

Dans le chapitre deux de la troisième partie, on analysera le choix du genre des mémoires qui, puisqu'ils témoignent de ces efforts créatifs, constituent par leurs qualités expressives, un agencement de signes qui marquent aussi un territoire. Or, leurs auteurs signalent chacun leur territoire par rapport à cet ensemble littéraire, cette communauté parisienne, par rapport à laquelle ils affichent leur appartenance.

-PREMIÈRE PARTIE-

À LA RECHERCHE D'UNE COMMUNAUTÉ LITTÉRAIRE

L'identité collective qui émerge dans ces récits trouve son origine dans un phénomène social et historique, l'expatriation, vers Paris, dans les années 1920-1930, de dizaines de milliers de personnes en provenance de l'Amérique du Nord, et parmi eux, plusieurs écrivains débutants. Ces derniers forment une communauté littéraire parisienne. Les enjeux de la formation de cette communauté et l'émergence d'une identité collective dans les mémoires de ceux et celles qui en font partie seront d'abord évalués en fonction des raisons motivant leur désir de quitter leur lieu d'origine pour s'installer à Paris. Ainsi, les taux de change en France dont bénéficient les Américains et les Canadiens feront l'objet de nos interrogations. Ensuite sera examiné le constat émis par certains de nos auteurs que leur littérature nationale manque de caractère national, constituant, encore, une littérature coloniale sous l'emprise de l'empire britannique. Liée à cette impression première, survient l'idée que les sociétés américaines et canadiennes sont des sociétés provinciales. C'est pour cette raison, entre autres, que leur regard se tourne vers Paris et le mythe socio-littéraire selon lequel cette ville représente la Mecque des artistes. La recherche d'une société nationale et la place du jeune écrivain là dedans, se trouve temporairement remplacée par la recherche d'une société spirituelle d'artistes et d'écrivains à Paris. Finalement, cette recherche sera considérée sous l'angle de l'identité et de l'altérité en fonction des concepts de Gilles Deleuze et de Félix Guatarri, notamment ceux de la déterritorialisation, du devenir et de la ligne de fuite.

Si nous explorons les contingences matérielles, socio-économiques, auxquelles les auteurs de notre corpus sont exposés, il apparaît que le contexte économique qui favorise le dollar américain au lendemain de la Première Guerre mondiale est un point crucial. Il est cependant important de souligner l'aspect phare de Paris à cette époque dans le domaine des arts et lettres. Le passage par Paris semble une condition sine qua non pour tout artiste nord-américain qui se respecte.

Étouffés par un carcan petit-bourgeois ou par la lourdeur du passé colonial britannique, nos écrivains en devenir optent pour la fuite vers la ville-lumière et la reconstruction d'un petit monde propre à eux et répondant à leur besoins culturels. La théorie postcoloniale de Maxwell explicite les raisons profondes de l'auteur aliéné à vouloir se réadapter dans une culture autre. L'émergence d'une littérature nationale peut alors paradoxalement naître à l'étranger : se débarrassant des oripeaux anglo-saxons désuets, les mémorialistes réactualisent leur langue et la modernisent.

Ce mouvement de rejet d'une culture britannique et d'une petite bourgeoisie étriquée se fait en deux temps : il suit l'exode rural de campagnes américaines isolées vers les grands centres urbains (notamment au quartier de Greenwich Village dans la ville de New York) puis vers l'Europe et plus particulièrement Paris. La capitale française s'impose comme destination grâce, en grande partie, au mythe socio-littéraire de la *vie de bohème* dont les sources remontent à la France du dix-neuvième siècle et dont la diffusion s'étend au continent américain à travers, entre autres, l'opéra *La Bohème* de Puccini. Cette vision quelque peu stéréotypée de la bohème attire les artistes en rupture de ban avec les traditions anglo-saxonnes, l'héritage britannique.

Si le départ pour Paris de ces écrivains en devenir est une composante essentielle des mémoires des Américains et Canadiens des années 1920, des considérations économiques expliquent en partie leur décision. Car la ville qui accueille le visiteur nord-américain pendant les années vingt n'est plus celle de la belle époque, telle qu'Henry James l'avait connue, mais une autre, où les aristocrates sont souvent des réfugiés de la Russie bolchévique ou d'Europe centrale qui ont fui l'instabilité politique à la fin de la Première Guerre. La guerre, elle-même, modifie aussi les relations économiques entre les États-Unis et les nations européennes. L'économie française, comme celles des pays voisins, est gravement affaiblie, tandis que les États-Unis sont sortis du conflit mondial avec une économie plus forte qu'auparavant. Aussi, les Américains qui arrivent dans la capitale française pendant les années vingt ne sont plus uniquement ceux des milieux aisés mais également ceux de la classe moyenne qui peuvent faire la traversée grâce à un service de troisième classe,

récemment installé sur certains vaisseaux de transport maritime, et un taux de change très favorable par rapport au dollar.

Ce taux de change bénéficie également aux Canadiens, comme Hemingway l'écrit dans un article de 1922 pour le *Toronto Star Weekly*. Dans cet article, intitulé *Living on 1000\$ in Paris*, Hemingway souligne avec une certaine ironie l'aspect peu coûteux de la vie parisienne, affirmant que le dollar canadien ou américain, offre les clés d'une nouvelle vie. Pour mille de ces dollars, constate-t-il, une personne pourrait vivre confortablement là où la même somme auparavant ne suffisait pas pour subsister :

Paris. — Paris in the winter is rainy, cold, beautiful and cheap. It is also noisy, jostling, crowded and cheap. It is anything you want — and cheap.

The dollar, either Canadian or American, is the key to Paris. With the U.S. dollar worth twelve and a half francs and the Canadian dollar quoted at something over eleven francs, it is a very effective key.

At the present rate of exchange, a Canadian with an income of one thousand dollars a year can live comfortably and enjoyably in Paris. If exchange were normal the same Canadian would starve to death. Exchange is a wonderful thing¹⁴⁴.

Hemingway affiche dans l'article un certain mépris à l'égard des habitués américains du café de la Rotonde. Il attribue leur présence à Paris uniquement au taux de change favorable au dollar et suggère que c'est leur situation financière qui leur permet de discuter longuement de leurs idées sur l'art au lieu d'en créer :

¹⁴⁴ Ernest Hemingway, *Dateline: Toronto The Complete Toronto Dispatches, 1920-1924*, Ed. William White, New York: Charles Scribner's Sons, 1985, p. 88.

The fact that there are twelve francs for a dollar brought over the Rotonders, along with a good many other people, and if the exchange ever gets back to normal they will all have to go back to America. They are nearly all loafers expending the energy that an artist puts into his creative work in talking about what they are going to do and condemning the work of all artists who have gained any degree of recognition. By talking about art they obtain the same satisfaction that the real artist does in his work. That is very pleasant, of course, but they insist upon posing as artists¹⁴⁵.

Dans son ouvrage *The Twenties*, Frederick J. Hoffman fait, lui aussi, allusion au taux favorable du dollar pendant la décennie. La devise américaine croît de son taux d'environ douze francs en 1922 jusqu'à plafonner à plus de trente-cinq en 1926. Elle rend ainsi la vie parisienne accessible aux Américains dont le revenu est modeste. Mais Hoffman insiste pour dire qu'il ne faut pas voir dans la situation économique le facteur le plus important à l'origine du phénomène d'expatriation à Paris. Le dollar vaut davantage encore, en effet, dans d'autres pays européens :

It is a mistake to overemphasize this fact in considering expatriations in the 1920s. The dollar was worth much more in Germany, Italy, Austria, and other European countries than in France. Yet, in spite of the relatively high cost of living in Paris, the exchange rate did definitely favor those who had dollars to bring with them¹⁴⁶.

Comme Hoffman, Malcolm Bradbury dans *Dangerous Pilgrimages* considère que l'attraction économique n'est pas la seule raison et encore moins la plus importante de cet afflux de ressortissants du nouveau monde à Paris. Bradbury estime que c'est la vie culturelle de la capitale française, enrichie par les artistes de plusieurs nations et de plusieurs tendances, qui les pousse à partir :

¹⁴⁵ Ernest Hemingway, *Dateline: Toronto*, op. cit., p. 115.

¹⁴⁶ Frederick J. Hoffman, *The Twenties : American Writing in the Postwar Decade*, New York, Viking Press, 1955, p. 27.

Things were even cheaper for Americans in Germany and elsewhere, but life grimmer; Paris retained all its cosmopolitan glow and novel cultural excitement. This, though, had much to do with the growing numbers of literary arrivals, the enlarging bands of international artistic wanderers who took Paris, for a time at least, as their natural home, the place where exiles and avant-gardists gathered¹⁴⁷.

1. Constat d'une littérature coloniale sans caractère national

La décision des auteurs du corpus de quitter leur pays pour s'installer à Paris constitue la réponse à un sentiment d'aliénation vis-à-vis de leur société et leur désir d'aller à la recherche d'une expérience littéraire formatrice de la métropole française représente la deuxième raison majeure de leur départ. Cette recherche est stimulée par l'impression, chez certains, que leur littérature nationale émergente n'a pas de caractère distinctif et qu'elle constitue, par conséquent, une littérature provinciale. Tel est le constat de Malcolm Cowley, lorsqu'il écrit qu'en 1920, la littérature américaine est toujours dépendante des normes britanniques; elle est considérée comme littérature coloniale :

In 1920 it had been a provincial literature dependent on English standards even when it tried to defy them. Foreign countries regarded it as a sort of colonial currency that had to be assigned a value in pounds sterling before it could be accepted on the international exchange¹⁴⁸.

Dès le début de sa réédition et réappropriation de *Being Geniuses Together*, Kay Boyle réagit aux actions de ses compatriotes qui se résignent face à l'influence britannique sur leur langue et leur littérature. Car, avant les années vingt, rappelle Boyle, les grandes instances littéraires aussi bien que les lecteurs américains avertis se contentent d'une langue littéraire héritée des Britanniques:

Until the Twenties, we Americans as a people had shown little, if any, interest in revolutionizing the written word. The literary critics and the academic authorities of the time, as well as the majority of discerning readers from across our land, seemed entirely satisfied with the language we had inherited from another country¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Malcolm Bradbury, op. cit., p. 302.

¹⁴⁸ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 296-97.

¹⁴⁹ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 335.

Les difficultés pour trouver, avec cette langue importée, un caractère national qui puisse se différencier d'une identité colonisée, sont apparentes, constate Samuel Putnam. Elles sont représentatives de l'esprit essentiellement colonisé qui habite la littérature des États-Unis dès ses débuts. Certes, il voit en l'écrivain Washington Irving¹⁵⁰ l'image du premier ambassadeur littéraire que le nouveau monde envoie au parent colonial, et Irving, affirme-t-il, est le premier écrivain américain important après la naissance de la république. Mais il n'est pas certain pour autant de sa loyauté, trop concerné, juge-t-il, par son rôle et sa position. Putnam considère que l'œuvre d'Irving est le produit d'une attitude coloniale qui représente sa propre culture selon les normes ou les critères du parent colonial. Peu importe si le lieu de ses narrations est l'Alhambra, dans le sud de l'Espagne, ou les montagnes de l'état de New York; d'après Putnam, Irving reste un disciple des hommes de lettres britanniques du dix-huitième siècle, Joseph Addison et Sir Richard Steele:

'The first ambassador whom the New World of letters sent to the Old' was Thackeray's description of Washington Irving. It is a fairly accurate one and unwittingly lays stress upon a significant point: the essentially colonial spirit that inspired our literary beginnings [...] The dichotomy shows in his work; but whether he is writing of the Alhambra or the Catskills, he remains the disciple of the eighteenth-century Addison and Steele, British in inspiration and careful always of the properties of his prose¹⁵¹.

Le conflit intérieur qui, selon Putnam, tourmente Irving et divise son esprit et son art entre le vieux monde et le nouveau demeure un constant souci pendant une grande partie du dix-neuvième siècle. À propos de l'œuvre de James Fenimore Cooper, qui se sert pourtant de l'histoire et de la culture américaine pour ses *Leather-Stocking Tales*¹⁵², Putnam considère que l'écrivain doit beaucoup aux modèles du romantisme européen et, parmi d'autres, à celui du britannique Sir Walter Scott: « The American theme in itself does not assure an undivided spirit or an undivided art. Who could be more American in subject matter than Cooper; yet as

¹⁵⁰ Washington Irving, *The legend of Sleepy Hollow and other stories, or, The Sketchbook of Geoffrey Crayon, gentleman*. New York: Modern Library, 2001, 358 p.

¹⁵¹ Samuel Putnam, op. cit., p. 9.

¹⁵² James Fenimore Cooper, *The Leatherstocking Saga: Leatherstocking Tales*, New York, Pantheon Books, 1954.

a novelist what does he not owe to Sir Walter Scott and other European models¹⁵³? » Putnam cite encore parmi les grands noms de cette époque, l'auteur de *Moby Dick*¹⁵⁴, Herman Melville. Il affirme que Melville s'intéresse moins à son environnement physique qu'à ce qui est métaphysique, et que sa prose est celle de ses ancêtres puritains - celle de la version autorisée de la Bible par le roi de l'Angleterre du début du dix-septième siècle. Même Whitman, qui est pour Putnam le poète de la démocratie américaine, n'échappe pas à ce conflit. Pourtant, Hoffman affirme dans *The Twenties* que Whitman est parmi l'un des seuls hommes de lettres de leur passé national qui n'essuie pas les critiques des jeunes écrivains des années vingt. Son opposition aux traditions littéraires établies ainsi que ses efforts innovateurs en ce qui concerne la langue même de son expression, soutient Hoffman, font de lui une âme sœur, sinon un prédécesseur, pour ceux et celles qui partagent des principes similaires dans la décennie qui suit la Première Guerre mondiale :

In many ways Walt Whitman escaped the decade's general censure of the past. For one thing, he was himself seen as a rebel against tradition, and he had experimented in new ways of speaking; for another, his appeals for a native literary tradition, a lyrical celebration of 'these United States,' offered a challenge that was not ignored¹⁵⁵.

Toutefois, Putnam croit voir dans l'œuvre de Whitman une quête perpétuelle (mais qui échoue) du mot « complètement américain » qui révèle de fait sa conscience des mots de sa langue maternelle qui viennent d'ailleurs. Selon Putnam, Whitman, qui souhaite s'exprimer de façon américaine dans son œuvre, semble reconnaître que celle-ci est limitée par sa ressemblance ou encadrée par sa référence au discours colonisateur :

¹⁵³ Samuel Putnam, op. cit., p. 10.

¹⁵⁴ Herman Melville. *Moby Dick ; or The Whale*, New York, Harper and Brothers, 1851.

¹⁵⁵ Frederick J. Hoffman, *The Twenties : American Writing in the Postwar Decade*, op. cit., p. 125.

If one looks closely enough at other American writers of the first half and middle of the last century, he will find in almost all of them the signs of this conflict, if only in the form of an intense reaction against the Old World and its culture [...] And Walt Whitman, poet of American democracy: what of him? The very ecstasy and anguish, bordering on the dithyrambic, of his revolt, his quest for the new and utterly American word, should give us the answer¹⁵⁶.

Dans son analyse des débuts de la littérature américaine, Putnam attribue aux auteurs un conflit intérieur, motivé selon lui à la fois par leur ressemblance et leur différence avec leurs homologues britanniques. Même si, pour Putnam, les hommes de lettres du dix-neuvième à qui il fait allusion représentent dans leurs écrits leur culture américaine, ils maintiennent une affiliation coloniale à travers l'imitation linguistique ou stylistique de certains exemples de la littérature britannique. Cette ambivalence qui, d'après Putnam, caractérise l'art et l'esprit des hommes de lettres est similaire à la dichotomie articulée par Maxwell et les auteurs du *Empire Writes Back*. Ces écrivains américains du dix-neuvième siècle peuvent considérer les thèmes ou les situations américaines comme une matière inappropriée ou faussée, en fonction des standards du pouvoir colonial (à l'image de Washington Irving), et choisissent un cadre européen pour leur art. Ou bien, ils représentent leur culture dans toute sa différence d'avec la métropole (ce qui est le cas dans les romans de James Fenimore Cooper), mais dans une langue, ou un style qui appartient à la métropole — une langue donc qui n'est pas véritablement la leur.

¹⁵⁶ Samuel Putnam, op. cit., p. 10

1.2 Désaveu de la culture nord-américaine

Dans *Paris Was Our Mistress*, Samuel Putnam explore cette relation entre le nouveau pays et le pays d'origine comme il la perçoit dans la littérature américaine du dix-neuvième siècle. Henry James illustre, pour Putnam, l'écrivain dont l'image qu'il se forme de son propre pays est caractérisée par l'absence flagrante de certains éléments qu'on peut associer à la culture européenne, voire britannique. Putnam reprend les propos d'Henry James dans lesquels James décrit l'absence d'institutions culturelles, d'aristocratie et de patrimoine architectural dans son pays. James, écrit Putnam, désavoue sa propre culture compte-tenu de l'insuffisance de celle-ci vis-à-vis celle de l'ancien pouvoir colonial :

[...] Henry James, whose indictment against America was that it had 'no sovereign, no court, no personal loyalty, no aristocracy, no church, no clergy, no diplomatic service, no country gentlemen, no palaces, no castles, nor manors, nor old country houses, nor parsonages, nor thatched cottages, or ivied ruins; no cathedrals, nor abbeys, nor little Norman churches [...]'¹⁵⁷,

Selon Putnam, James semble donc suggérer que le déficit culturel qui caractérise les États-Unis face aux modèles européens, engendre une représentation littéraire inappropriée ou inférieure à l'aune que constitue la culture européenne. Matthew Josephson, dans ses mémoires, *Life Among the Surrealists*, ainsi que brièvement constaté dans l'introduction, décrit son pays à la fin de la Première Guerre mondiale comme une colonie spirituelle de l'Angleterre victorienne où les écrivains indigènes sont en train de se débarrasser de la tradition « de bon ton » (Genteel Tradition), synonyme de colonisation spirituelle et perpétrée par des auteurs tels que James ou un autre romancier américain, William Dean Howells. Josephson cite des mouvements qui, de son avis, jouent un rôle dans cet effort décolonisateur, notamment ceux qui prônent l'utilisation de vers libres à partir de 1912. Mais Josephson note également l'influence d'événements culturels - tels une exposition à New York en 1913 qui permet de découvrir des œuvres de l'avant-garde américaine et européenne, et la popularité des écrits de Freud aux États-Unis. Toutefois, le monde de l'édition reste largement sous l'influence des hommes de lettres démodés de l'âge de James et Howells; ils représentent

¹⁵⁷ Samuel Putnam, op. cit., p. 8-9.

pour Josephson la pérennité de cette tradition de « bon ton ». Des contemporains des deux écrivains exercent leur influence dans le milieu littéraire, pour limiter celle de leurs plus jeunes homologues qui veulent passer outre cette tradition:

Nothing appeared more certain than the prospect of a new order after the war; our universe seemed to be changing before our eyes. Yet, through the effect of the 'cultural lag,' as Thorstein Veblen interpreted it, the old regime and its spokesmen still hung on in our educational world, as in our literary institutions¹⁵⁸.

Dans ses *Memoirs of Montparnasse*, John Glassco, comme Josephson, constate un esprit colonisé dans sa littérature nationale. Lorsqu'il livre ses opinions sur la littérature canadienne à un homme de lettres français à Paris, il donne en exemple plusieurs de ses compatriotes dont il considère qu'ils suivent de trop près les modèles métropolitains. Ce faisant, il associe certains écrivains canadiens à leurs semblables britanniques ou français d'une manière métaphorique, minimisant ainsi la spécificité ou la différence de leurs écrits par rapport aux traditions-mères. Glassco résume la situation littéraire au Canada avec une anecdote. Lorsqu'à Paris le poète surréaliste Georges Pol lui demande qui est le plus grand poète canadien : (« Who is your greatest Canadian poet?' he asked politely. »), en réponse, Glassco énumère les poètes de langue française les plus renommés, mais en désignant chacun comme l'imitateur d'un homologue français. Ainsi, Paul Morin est-il associé à Théophile Gautier, Robert Choquette, à Victor Hugo, et Émile Nelligan à Verlaine (« Morin, the Canadian Gautier, and Choquette, the Canadian Hugo, and Nelligan, the Canadian Verlaine »). Glassco agit de même avec les poètes canadiens de langue anglaise et nomme Archibald Lampman, le John Keats canadien, Bliss Carman, le Algernon Swinburne canadien, et A.J.M. Smith, le W.B. Yeats canadien: « We have Lampman, the Canadian Keats, and Carman, the Canadian Swinburne. We also have Smith, who is sometimes hailed as the Canadian Yeats but whom I prefer to all of them¹⁵⁹.»

Putnam, Josephson et Glassco constatent une mentalité provinciale ou colonisée qui plane sur les littératures américaines et canadiennes. Les écrivains de ces nouveaux pays

¹⁵⁸ Ibid., p. 14.

¹⁵⁹ John Glassco, *Memoirs of Montparnasse*, op. cit., p. 32.

pourraient donc se sentir interpelés par les modèles métropolitains même après l'indépendance de leurs pays. Le départ pour Paris constitue ainsi une réponse, de la part des auteurs anglophones de notre corpus, aux pressions pour se soumettre, comme diraient Deleuze et Guattari, aux traditions littéraires de la métropole britannique

1.3 Les sociétés américaines et canadiennes – des sociétés provinciales

Lorsque Callaghan, le compatriote de Glassco, fait allusion à sa société torontoise d'origine, il sent sa personnalité se dédoubler. Baseball, politique, sexualité, et famille le rattachent intrinsèquement, physiquement, à Toronto. Mais son intellect et son esprit, liés selon lui à son désir d'être écrivain, sont étrangers à cette ville :

Physically, and with some other part of me, the ball-playing, political, debating, lovemaking, family part of me, I was wonderfully at home in my native city, and yet intellectually, spiritually, the part that had to do with my wanting to be a writer was utterly, but splendidly and happily alien¹⁶⁰.

Le sentiment qu'évoque Callaghan se produit, si l'on en croit Maxwell, quand le vocabulaire et les codes de la langue importée semblent inadapés pour évoquer la faune, la géographie, ou les pratiques culturelles développées dans le nouveau pays. Ce décalage entre langue et expérience donne lieu à un sentiment d'aliénation linguistique tandis que le vocabulaire, les catégories et les codes de la langue du colon ne semblent pas suffisants ou convenables pour décrire les conditions physiques de cette nouvelle terre ou les pratiques culturelles qu'il y développe :

¹⁶⁰ Morley Callaghan, *That Summer in Paris*, op. cit., p. 18.

The gap which opens between the experience of place and the language available to describe it forms a classic and all-pervasive feature of post-colonial texts [...] In each case a condition of alienation is inevitable until the colonizing language has been replaced or appropriated as English [...] Such alienation is shared by those whose possession of English is indisputably 'native' (in the sense of being possessed from birth) yet who begin to feel alienated within its practice once its vocabulary, categories, and codes are felt to be inadequate or inappropriate to describe the fauna, the physical and geographical conditions, or the cultural practices they have developed in a new land¹⁶¹.

Cette aliénation, produite par un décalage entre langue et expérience, est inévitable dans toute société postcoloniale, et ce jusqu'à ce que la langue colonisatrice ait été remplacée ou appropriée. C'est par cette substitution ou cette appropriation que l'écrivain postcolonial essaie de combler le fossé entre sa langue et son expérience. Il lui faut trouver les moyens linguistiques nécessaires pour représenter sa culture et son environnement. Ashcroft, Griffiths et Tiffin dénomment cet effort de représentation la « construction d'un lieu dans un discours » :

The most widely shared discursive practice within which this alienation can be identified is the construction of 'place' [...] In each case a condition of alienation is inevitable until the colonizing language has been replaced or appropriated[...]¹⁶²

Robert McAlmon commence ses mémoires avec ce qui peut être considéré comme une description de la réaction de la part de certains poètes face à la situation de la culture aux États-Unis. Il évoque une ambiance littéraire à New York au début des années vingt dans laquelle des auteurs se rebellent contre le puritanisme de leur pays et revendiquent la nécessité d'une culture indigène : « In 1920 the atmosphere of New York had been postwar despairing, but various poets were then raising passionate voices in rebellion against puritanism, shouting America's need for an indigenous culture [...]»¹⁶³.

Même si McAlmon ne précise pas dans son texte à quels poètes il fait allusion, Boyle place McAlmon lui-même, ainsi que l'écrivain Sherwood Anderson, parmi les gens de lettres

¹⁶¹ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, op. cit., p. 9-10.

¹⁶² Ibid., p. 9-10.

¹⁶³ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 1.

américains qui critiquent, dans leur pays, l'influence de la tradition littéraire britannique: « [...] I revered him as a man who, like Sherwood Anderson, exemplified the mounting protest of American writers against the English literary tradition. In those years the break from that tradition had scarcely begun¹⁶⁴. »

Mais ces poètes américains ne sont pas les seuls à se préoccuper de l'état de leur civilisation pendant la période de l'après-guerre. Cette civilisation est un sujet de préoccupation pour plusieurs auteurs d'études culturelles vers la fin de la décennie. Dans un chapitre de *Culture as History* intitulé « Culture and Civilisation », Walter Susman remarque l'enthousiasme de cette période pour des collections d'essais. Des ouvrages tels que *Toward Civilisation* et *Recent Gains in American Civilisation*, commentent de fait la civilisation américaine jusqu'à la période actuelle. Susman écrit qu'une partie importante de ce qui est écrit pendant les années vingt indique une pensée qui se considère intimement liée à l'évolution de cette civilisation. D'après Susman, l'exemple primordial de cette tendance est *Civilisation in the United States*, dirigé par Harold Stearns :

One of the most popular kinds of anthologies of the period was the collection of original essays attempting an assessment of the status of civilization of date, a sort of balance sheet for the American people. Their titles reveal a special and characteristic rhetoric of the period: *Whither Mankind: A Panorama of Modern Civilization; Toward Civilization; Recent Gains in American Civilization* [...] So much that was produced during the twenties can be seen and read in terms of a thinking that self-consciously considered itself as part of the issue of civilization and even as a technique or instrument involved somehow in sustaining, modifying, destroying or creating 'civilization'¹⁶⁵.

Dans sa préface, Stearns définit l'objectif de l'étude comme une tentative de comprendre les enjeux actuels de la civilisation américaine pour pouvoir en fournir un examen critique. C'est là, selon Stearns, le premier pas vers la maturation d'une civilisation. Car le but ultime affiché par les auteurs de cette étude est de faire en sorte qu'une civilisation « véritable » soit possible :

¹⁶⁴ Ibid., p. 11.

¹⁶⁵ Warren Susman, *Culture as History : the transformation of American society in the twentieth century*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 2003, p 115.

[...] we do not write to please; we strive only to understand and to state as clearly as we can. For American civilization is still in the embryonic stage, with rich and with disastrous possibilities of growth. But the first step in growing up is self-conscious and deliberately critical examination of ourselves, without sentimentality and without fear¹⁶⁶.

En faisant état des analyses de ses collègues, Stearns énumère trois thèmes qui reviennent. La première concerne le manque de volonté chez ses compatriotes d'examiner à nouveau les *vaches sacrées* morales ou éthiques. Deuxièmement, si on ne peut pas cerner avec certitude ce qui constitue la civilisation américaine, elle n'est certainement plus anglo-saxonne. Il affirme que la civilisation américaine n'est plus anglo-saxonne, mais qu'une mentalité coloniale est perpétuée.

Cependant, Stearns considère que l'observation la plus émouvante de l'enquête est ce qu'il appelle la pénurie émotionnelle et esthétique de son pays, qu'il estime sans héritage ni tradition qui lui soit propre. Cette condition se manifeste dans le rôle prépondérant qui est accordé aux intérêts industriels et économiques dans la civilisation américaine :

We have no heritages or traditions to which to cling except those that have already withered in our hands and turned to dust. One can feel the whole industrial and economic situation as so maladjusted to the primary and simple needs of men and women that the futility of a rationalistic attack on these infantilisms of compensation becomes obvious¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Harold Stearns, *Civilization in the United States*, p. vii.

¹⁶⁷ Ibid., p. vii.

1.4 La pensée puritaine

Celui que Stearns charge de se prononcer sur l'état de la vie littéraire aux États-Unis à cette époque est Van Wyck Brooks. Auteur de *The Wine of the Puritans : A Study of Present-Day America*¹⁶⁸, qu'il fait paraître en 1908, Brooks rédigea dans sa carrière des études biographiques de Mark Twain, Henry James, Ralph Waldo Emerson, Herman Melville et Walt Whitman. Dans sa contribution à l'étude de Stearns et compagnie, Brooks fait allusion à la pénurie d'esprit créatif dans la littérature américaine depuis 1870. Faisant une comparaison avec les auteurs des pays européens, Brooks soutient que ses compatriotes hommes de lettres des dernières décennies ne voient pas leur talent s'accomplir :

Such is the aspect of our contemporary literature; beside that of almost any European country, it is indeed one long list of spiritual casualties. For it is not that the talent is wanting, but that somehow this talent fails to fulfil itself¹⁶⁹.

À son tour, Brooks considère que cette pénurie – créatrice- est une conséquence directe des forces économiques si omniprésentes dans la vie de la société américaine. Ces pressions, affirme-t-il, nuisent au développement de l'écrivain. Ce qu'il faut à ce dernier est la possibilité de canaliser ses ressources spirituelles et psychologiques pour créer. Mais il faut d'abord que des hommes de lettres potentiels se ressentent comme témoins d'une société dans laquelle ils peuvent se développer ainsi :

The successful pursuit of the ego is what makes literature; this requires not only a certain inner intensity but a certain courage, and it is doubtful whether, in any nation, any considerable number of men can summon up that courage and maintain it unless they have *seen the thing done*¹⁷⁰.

Brooks note avec ironie que, peu de temps après le début de la jeune république, lorsque une mentalité colonisée perdure, en ce qui concerne la littérature, certains écrivains, comme Edgar Allen Poe et Henry Thoreau, réussissent mieux à faire fructifier leur talent que leurs homologues d'un demi-siècle plus tard. Devant ce constat, Brooks s'interroge sur l'évidence

¹⁶⁸ Van Wyck Brooks, *The Wine of the Puritans : A Study of Present-Day America*, London, Sisley's ltd., 1908, 143 p.

¹⁶⁹ Ibid., p. 181.

¹⁷⁰ Ibid., p. 190.

que le public littéraire américain manifeste toujours un tempérament colonisé même si la vie américaine en général s'est débarrassée progressivement des traditions coloniales. Sa seule réponse est qu'il existait, au début du dix-neuvième siècle, plusieurs écrivains de talent qui persistent en suivant leur conscience artistique. Brooks ne perçoit dans les générations récentes et actuelles des gens de lettres qu'une conscience aigüe de leur situation sociale défavorisée dans une société de compétition économique. Et bien qu'il estime que cette sensibilité représente déjà le début d'une évolution possible, Brooks y voit également un certain déterminisme pessimiste qui répond au déterminisme optimiste qui caractérise la société américaine, ne serait-ce que dans son organisation économique :

To be, to feel oneself, a 'victim' is in itself not to be an artist, for it is the nature of the artist to live, not in the world of which he is an effect, but in the world of which he is the cause, the world of his own creation¹⁷¹.

Frederick J. Hoffman, dans *The Twenties*, commente les critiques effectuées, comme celles de Stearns et Brooks, dans la décennie 1920-1930, par les Américains à l'encontre de leur propre civilisation. Plusieurs d'entre eux livrent des jugements défavorables, écrit Hoffman, et prennent pour cible le manque de goût, la vulgarité et la prétention qu'ils constatent dans leur pays. Dans cette vision de la civilisation américaine, l'artiste et l'écrivain vivent repliés sur eux-mêmes et relégués dans les marges d'une société prospère. L'expression littéraire de ces critiques qu'Hoffman donne en exemple concerne, entre autres, deux romans de Sinclair Lewis du début de la décennie - *Main Street* et *Babbitt*. Aussi bien le village représenté dans le premier que la petite ville du deuxième sont remplis de préjugés, de stupidité et d'inhumanité :

Beginning with Harold Stearns' *America and the Young Intellectual* (1921) and ending with Joseph Wood Krutch's *The Modern Temper* (1929), the decade offered one « proof » after another of moral and social incapacity. Both the village and the small city were riddled by prejudice, stupidity and callousness (Sinclair Lewis's *Main Street* and *Babbitt*; Carl Van Vechten's *The Tattooed Countess*)¹⁷².

¹⁷¹ Ibid., p. 195.

¹⁷² Frederick J. Hoffman, *The Twenties : American Writing in the Postwar Decade*, op. cit., p. 379.

Selon Hoffman, tous ceux qui tiennent de tels propos accusent une certaine pensée puritaine. Dès les débuts de la colonie, le puritain promeut la moralité tout en supprimant les arts. Mais Hoffman considère que l'incarnation de la pensée puritaine du dix-neuvième siècle – le pionnier qui colonise la frontière américaine- met en valeur la qualité de l'ambition personnelle aux dépens d'un engagement envers la vie sociale ou culturelle. Finalement, Hoffman estime qu'au vingtième siècle, c'est l'homme d'affaires qui représente ce qui reste de la pensée puritaine, et transforme la moralité et l'art en produits commerciaux. Le départ en masse des Américains de leur pays natal constitue, écrit Hoffman, un effort pour combattre cette mentalité. La haine de ces jeunes intellectuels américains envers l'influence puritaine est particulièrement dirigée envers son incarnation militante du dix-neuvième siècle, plutôt qu'envers celle du dix-septième :

The exodus from America was also part of the strategy in fighting American Puritanism [...] The insistent refrain of criticism, both native and expatriate, was that American lacked taste, was crude, vulgar, pretentious ; that it crushed the sensitive soul, rewarded the unscrupulous and the thick-skinned, drove its artists and writers into retreats on the margins of its prosperous cities and towns.

For this the Puritan was blamed: first for having overrated morality and suppressed art; then (in his historic role as pioneer) for having exalted ambition and suppressed a normal life; and finally (as a modern businessman), for having made both morality and art servants of financial success¹⁷³.

Par contre, la littérature française du même siècle, qui pourrait représenter l'antithèse, en quelque sorte, des valeurs puritaines pour ces Américains, se fait connaître outre-Atlantique d'une manière croissante depuis 1910, surtout pendant et après la Première Guerre. Elle exerce son ascendant sur la littérature américaine au point de rivaliser avec l'influence anglo-saxonne. Pendant les années vingt, c'est la littérature française du siècle antérieur qui attire les Américains. C'est donc vers le dix-neuvième siècle français que se tourne une partie de la jeunesse américaine des années vingt lorsqu'ils reconnaissent un modèle que leur art pourrait suivre face à leurs maux de civilisation :

¹⁷³ Ibid, p. 34.

From about 1910 the influence of French writing grew steadily; the war, which brought many Americans newly to France and encouraged numbers of them to stay, was perhaps the most important factor in the change from Anglo-Saxon to French influences upon American writing. Much of the response to France was of course romanticized and sentimentalized. Many Americans did not discriminate in their choice of 'enthusiasms'; and a moderate share of them were just generally enthusiastic about the 'the life of art' or *la vie de bohème*. But the image of Paris persisted as a 'laboratory of the spirit,' as the one place where, after the war, one might be most independent and receive the greatest help¹⁷⁴.

Cette ambivalence torturée de la part des écrivains américains par rapport à leur civilisation se déplace, selon Putnam, d'un sentiment d'aliénation esthétique ou spirituelle à un sentiment d'exil intérieur, parfois partagé par leur lectorat. Ainsi, il estime que les lecteurs de l'époque d'Henry James, par respect pour ce dernier et ses confrères et l'idée de culture qu'ils incarnent, considèrent les écrivains comme des êtres qui existent en-dehors de la société. Cependant, même s'ils les tiennent dans la plus haute estime, ils ne lisent pas leurs œuvres trop complexes et nuancées. Leur point de repère en poésie reste anglo-saxon : le poète officiel de l'Angleterre, Alfred Lord Tennyson :

It was not that the public did not care for 'culture'; it did. It craved culture, but a culture of its own defining. It looked up to men of letters, as such, with almost superstitious awe, as beings apart; but it became annoyed and did not buy nor read books that it could not understand, novels that probed the complexities of the life of the mind and the delicate nuances of daily living, or poetry that did not resemble the *Idylls of the King*. It was, indeed, fresh ground that Stephen Crane was breaking with his slum girl, *Maggie*; but *Maggie* was at least comprehensible where *What Maisie Knew* or *The Golden Bowl* was not¹⁷⁵.

1.5 La disparition de l'identité régionale

Si Putnam estime que le sentiment d'une rupture entre la société américaine et sa propre culture a lieu vers la fin du dix-neuvième, Malcolm Cowley voit des racines du phénomène dans la centralisation de l'industrie littéraire à New York à partir du vingtième siècle. Il affirme qu'avant 1900, deux écrivains de la Nouvelle Angleterre, bien qu'il y ait vingt ans de différence d'âge entre eux, comme Emerson et Thoreau, ont plus en commun l'un avec

¹⁷⁴ Ibid., p. 168.

¹⁷⁵ Samuel Putnam, op. cit., p. 12.

l'autre qu'ils n'en ont avec un Virginien ou un New Yorkais contemporain. Il donne ensuite plusieurs exemples d'écoles littéraires qu'il associe chacune à une ville ou à une région américaine au dix-neuvième siècle, telles que une école « Knickerbocker », à New York, une autre à Concord (Massachusetts), à Charleston (Caroline du Sud), une école « Hoosier » dans l'Indiana, et une autre à Chicago: « Men of every age belonged to the first three and might have belonged to the others, had these not been founded at a time when writers were drifting to the metropolis¹⁷⁶. »

La centralisation géographique de ces aspects de la culture américaine fait partie d'un changement démographique plus général qui commence vers la fin du dix-neuvième siècle. Selon les statistiques, un tiers des onze millions de résidents urbains aux États-Unis en 1910 a subi l'exode rural après 1880. En 1920, plus de cinquante pour cent des Américains recensés sont considérés comme appartenant à la population urbaine (résidant dans un village de plus de 2 500 habitants); en 1930, le chiffre monte à soixante-neuf pour cent¹⁷⁷. Tandis qu'un avenir prometteur aux États-Unis est lié avant la Guerre de Sécession, à la richesse agraire et symbolisé par la phrase bien connue du journaliste New Yorkais, Horace Greeley - « Go west, young man ! » - il est associé au début du vingtième siècle à l'industrie et à la ville. Cette nouvelle réalité devient un thème majeur de la littérature américaine, au début du siècle dans les romans d'Horatio Alger, dans lesquels le héros est souvent originaire d'une ferme ou d'un petit village mais réalise ses rêves de réussite économique à la ville¹⁷⁸.

Cowley maintient qu'au début du vingtième siècle, les identités régionales littéraires commencent à disparaître lorsque l'édition, comme la finance et le théâtre, se centralise à New York. Outre une perte au niveau linguistique et littéraire, il attribue à ce phénomène la

¹⁷⁶ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 4.

¹⁷⁷ Blake McKelvey, *The Urbanization of America, 1860-1915*. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1963, 63. Voir aussi Jacqueline Fear et Helen McNeil, « The Twenties », *Introduction to American Studies*. Second Edition, Edité par Malcolm Bradbury et Howard Temperley. London : Longman, 1989, 244.

¹⁷⁸ Jacqueline Fear et Helén McNeil, « The Twenties », *Introduction to American Studies*, op. cit., p. 221.

création d'une illusion d'une société américaine sans classe. Il croit que les traditions régionales sont remplacées par une identification à la classe moyenne dominante :

Publishing, like finance and the theater, was becoming centralized after 1900. Regional traditions were dying out; all regions were being transformed into a great unified market for motorcars and Ivory soap and ready-to-wear clothes [...] A few of the writers came from wealthy families, a very few from the slums. Most of them were the children of doctors, small lawyers, prosperous farmers or struggling businessmen – of families whose incomes in those days of cheaper living were between two thousand and perhaps eight thousand dollars a year. Since their playmates were also middle - class they had the illusion of belonging to a great classless society¹⁷⁹.

On peut percevoir dans cette analyse des effets de la centralisation et de la normalisation le constat d'une érosion de la culture de l'Amérique provinciale. Ainsi lorsque Cowley décrit les expériences de cette nouvelle génération de gens de lettres à l'école et à l'université il affirme que le caractère uniforme du système d'éducation publique est en partie responsable, croît-il, de la disparition de l'identité régionale chez les jeunes Américains de cette époque. Quand le système scolaire se centralise à son tour, il assume un caractère uniforme dès que les élèves terminent leurs études dans les grandes villes de leurs régions. Né précisément dans un milieu rural en Pennsylvanie, Cowley fait ses études secondaires dans un établissement urbain qui, écrit-il, doit ressembler aux deux cents autres écoles secondaires à l'ouest des montagnes. Si l'identité régionale est déjà menacée par cette centralisation de l'éducation, Cowley affirme que l'introduction de ses contemporains à une conscience internationale coïncide avec une lacune dans l'enseignement de la culture régionale dans les écoles publiques : « In school, unless we happened to be Southerners, we were divested of any local pride. We studied Ancient History and American History, but not, in my own case, the history of western Pennsylvania¹⁸⁰. »

Le processus du déracinement que Cowley considère comme commençant à l'école, continue, affirme-t-il, dans les universités américaines; là, les étudiants en lettres ne reçoivent pas une formation qui leur permet de s'intégrer dans leur société, mais plutôt d'entrer dans

¹⁷⁹ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 4-5.

¹⁸⁰ Ibid., p. 27-28.

cette république internationale de l'érudition dont les traditions sont celles d'Athènes, Florence, Paris, Berlin et Oxford. Il donne en exemple sa propre expérience à Harvard, créée il y a des siècles pour former des pasteurs pour les colons et qui se maintient avec l'argent des industries locales qui se développent à Boston. Il se souvient de l'architecture de l'époque puritaine, de même que celle de la guerre de Sécession, et des quartiers arménien, juif, italien et irlandais. Il rappelle également que cette ville a une histoire littéraire importante, incluant, entre autres, les personnes de Henry Longfellow, Nathaniel Hawthorne et Ralph Waldo Emerson, et qu'on peut visiter la maison de Longfellow ainsi que Brook Farm, l'expérience utopique à laquelle Hawthorne participe. Mais Cowley souligne que, au lieu d'être encouragés à comprendre et analyser leur environnement immédiat lorsqu'ils sont à Harvard, lui et ses pairs reçoivent l'enseignement exclusif des littératures et des traditions européennes :

Take my own experience at Harvard. Here was a university that had grown immediately out of a local situation, out of the colonists' need for trained ministers of the Gospel. It had transformed itself from generation to generation with the transformations of New England culture [...] but of this I received no hint. I was studying Goethe's *Dichtung and Wahrheit* and the Elizabethan drama, and perhaps, on my way to classes in the morning, passing a Catholic church outside of which two Irish boys stood and looked at me with unfriendly eyes. Why was Cambridge an Irish provincial city, almost like Cork or Limerick¹⁸¹?

Les effets de ce provincialisme sur l'apprentissage littéraire sont ressentis avec force par Cowley et ses camarades lorsque leurs propres cultures locales ou régionales ne sont pas estimées dignes d'une éducation littéraire. Elles semblent, aux yeux de ces jeunes écrivains en herbe, peu adaptées à la littérature britannique qu'ils sont censés imiter. Cowley constate que, dans cet endoctrinement, ils risquent de perdre leur culture d'origine, aussi modeste soit-elle:

¹⁸¹ Ibid., p. 28-30.

The rest of us, boys from public high schools, ran the risk of losing our own culture, such as it was, in our bedazzlement with this new puzzling world, and of receiving nothing real in exchange¹⁸².

Il explique que dans ce contexte, la signification de « culture » est comprise comme constituant une distinction de classe, comme un accent d'Oxford ou des vêtements anglais au lieu de l'expression naturelle de son environnement local. Ce « vernis » vient à identifier, donc, un individu en tant que membre de la classe « cultivée ». En se souvenant de ses années à Harvard, Cowley associe l'artificiel ou le caractère accessoire de cette conception de la culture à un groupe d'esthètes parmi ses camarades qui imitent consciemment leurs homologues à Oxford deux décennies plus tôt :

In college we never grasped the idea that culture was the outgrowth of a situation – that an artisan knowing his tools and having the feel of his materials might be a cultured man; that a farmer among his animals and his fields, stopping his plow at the fence corner to meditate over death and life and next year's crop, might have culture without even reading a newspaper¹⁸³.

Ceux qui auraient pu servir de modèles à cette génération, leurs professeurs de littérature à l'université, ignorent les figures majeures de la littérature américaine du dix-neuvième siècle, tels Herman Melville et Emily Dickinson, ou en sont critiques, ce qui est le cas avec Henry James. Ils s'occupent surtout de littérature britannique victorienne et se méfient même des écrits britanniques plus « osés » qui proviennent de l'époque Élisabéthaine ou de la Restauration :

I also remember hearing Henry James much disparaged – in terms that were then commonly used – as one who could not write novels as interestingly as his brother William wrote philosophy. In studying the classics of English literature under certain dull-witted scholars, I sometimes heard the Elizabethan and Restoration poets condemned, in the neo-Victorian vocabulary of the period, as 'coarse' or 'immoral'¹⁸⁴.

¹⁸² Ibid., p. 31.

¹⁸³ Ibid., p. 32

¹⁸⁴ Ibid., p. 29-30.

1.6 L'éthique protestante de la bourgeoisie dominant : un modèle d'intégration

Matthew Josephson, comme Cowley, élabore un modèle du provincialisme de la société américaine. Josephson, né à Brooklyn, est originaire d'une région déjà rendue uniforme dans son paysage urbain et l'esprit commun à la classe moyenne partagé par la quasi-totalité de sa population. Lorsque Josephson quitte sa ville pour gagner la métropole, il estime qu'il échappe à l'éthique protestante de la bourgeoisie américaine qui y est dominante. Même si les origines de ses contemporains sont diverses : britannique, allemande, irlandaise, française ou, dans son cas, juive, Josephson considère que tous leurs parents se conforment au modèle protestant de la classe moyenne américaine :

I, too, made my escape from Brooklyn to Manhattan — which we Brooklynites spoke of as 'New York,' as if it were a world apart — a flight amounting only to an hour's ride in a trolley car, or less than that by the new subway. It was nevertheless a decisive action by which I separated myself from my family and Brooklyn, to live at first at the big city university on Morningside Heights, then for a season or two in Greenwich Village, finishing up in Paris — quite in the pattern established by the literary intelligentsia of the time [...] We children of the century, with one or two exceptions, all sprang from the great American middle class, and grew up in sight of an urban landscape in some bustling industrial city of the East or Middle West... We might be of mixed English, German, Irish, and French ancestry, or, as in my own case, Jewish, yet the prevailing 'Protestant ethic' of middle-class America seemed to possess all our parents alike. They were anxious and mainly preoccupied with all that was material and useful in 'getting ahead' — which they did not always succeed in doing, though they hoped that we would do so¹⁸⁵.

Josephson témoigne également dans *Life Among the Surrealists* du caractère uniforme de la société américaine promu par le système scolaire et par l'industrialisation qui a commencé aux États-Unis pendant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Il rappelle que la plupart de ses contemporains sont issus de la classe moyenne, grandissent à proximité d'une grande ville industrielle dans l'est ou le *midwest* du pays et font leurs études dans les écoles publiques « démocratiques et bondées » plutôt que dans une de ces écoles privées à l'anglaise, réservées, comme dit Scott Fitzgerald, aux fils des riches. Il oppose la réalité des écoles publiques américaines à celles dont bénéficient ses homologues éduqués en Angleterre

¹⁸⁵ Matthew Josephson, op. cit., p. 16-18.

à la même époque. Il imagine ces derniers, dont les mémoires lui sont familières, dotés d'une éducation d'avant-guerre, de maisons de campagne remplies de bons livres et de bonne musique et leurs familles recevant des hommes de lettres tels George Meredith ou Rudyard Kipling pour le thé. Dans de telles conditions, se dit-il, si favorables au développement de jeunes poètes, comment ne pourraient-ils pas devenir de véritables maîtres de leur langue? À l'opposé, dans les milieux mercantiles et ouvriers de Pittsburgh, du Massachusetts, de l'Ohio ou de Brooklyn, il n'y a pas de modèles littéraires pour les jeunes et leurs aînés se préoccupent presque exclusivement de l'industrie au détriment des loisirs et des arts:

By contrast, our English contemporaries were growing up in the same pre-war era, as I have read in their memoirs, in charming old country houses filled with good books and music, and with personages like George Meredith or Rudyard Kipling dropping in for tea with their parents [...] But in grimy Pittsburgh, or the milltowns of Massachusetts or Ohio, or Brooklyn, there were no avuncular authors to serve as our models; and in our hard-driven elders there was little interest in the arts of leisure¹⁸⁶.

Josephson place le phénomène de l'expérience française de ses compatriotes dans le contexte d'une migration de l'ouest et du *midwest* américain puis vers Chicago et New York, fuyant les « Main Streets » de leurs petits villages dans ce qui est, pour plusieurs d'entre eux, une étape dans leur itinéraire vers Paris. L'exode rural d'après-guerre que Josephson décrit, quand plusieurs de ses contemporains abandonnent leurs petites villes provinciales pour s'installer à Chicago ou à New York, est aussi important, selon lui, que l'expatriation à Paris. Lorsque les Américains dotés d'un tempérament artistique s'embarquent pour Paris, Josephson considère qu'ils échappent également à un pays qu'ils estiment trop provincial. Sa référence au roman de Lewis suggère qu'il le considère emblématique de cet exode :

The internal immigrations in America at the same period seem to me fully as important as the transatlantic movement. Many of my own contemporaries, quite as described in Sinclair Lewis' famous novel of that day, were 'escaping' from the Main Streets of their small towns in the provinces to the big cities such as Chicago or New York [...] where those who were of the artistic temperament

¹⁸⁶ Ibid., p. 16-18.

often congregated, during a stage of their lives, in Greenwich Village, before going on across the ocean¹⁸⁷.

1.7 La prairie comme symbole d'une société provinciale

Lorsqu'il essaie d'identifier les raisons de sa propre expatriation, Putnam s'inscrit également dans le modèle d'une migration d'un Middle West provincial. Il emploie la morne prairie qui entoure son village natal dans l'Illinois comme symbole des idées et mœurs provinciales. Ce faisant, il s'inscrit dans une lignée littéraire des auteurs américains qui se servent du Middle West comme une métaphore de la vie banale de la classe moyenne américaine. Frederick Hoffman, dans *The Twenties*, catalogue des œuvres de fiction dans lesquelles cette métaphore est utilisée. *Village : As It Happened Through a Fifteen Year Period*¹⁸⁸, que McAlmon fait paraître à Paris en 1924, est un roman qui représente la vie monotone et la violence gratuite dans un petit village. Glenway Wescott, dans *The Apple of the Eye*¹⁸⁹ évoque un univers puritain dans lequel la vie est réprimée et où les membres de cette société détestent secrètement le moralisme qu'ils promeuvent publiquement. Dans un roman ultérieur, *Good-Bye Wisconsin*¹⁹⁰, Westcott dépeint les gens du Middle West en tant que nomades qui fuient leur territoire parce que cet environnement social fait surgir une pauvreté morale et esthétique qui est finalement insoutenable pour plusieurs. Mais c'est le roman de Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*¹⁹¹, publiée en 1919, qui forme le mythe dans lequel la métaphore fonctionne. Si Anderson y énonce cette vision négative du Middle West américain, il en fournit également son antithèse dans le héros qui se dresse contre son environnement :

¹⁸⁷ Ibid., p. 16.

¹⁸⁸ Robert McAlmon, *Village : As It Happened Through a Fifteen Year Period*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1990, 170 p.

¹⁸⁹ Glenway Westcott, *The Apple of the Eye*, New York, L. MacVeagh, The Dial Press, 1924, 292 p.

¹⁹⁰ Glenway Westcott, *Good-Bye Wisconsin*, Freeport, New York, Books for libraries press, 1970, 362 p.

¹⁹¹ Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*, New York, Viking Press, 1960, 247 p.

The hero whose mind awakens to the emptiness of his world is the scourge of the Midwestern locale; through him, its Puritan hypocrisies are uncomfortably divulged, its failure of manners and taste advertised¹⁹².

Putnam se considère aussi comme révolté, rejetant le nationalisme satisfait qui regarde les États-Unis comme meilleur des mondes possibles, n'ayant rien à apprendre d'autrui, détournant la recherche de Walt Whitman d'une authentique littérature américaine, par un sentiment d'autosuffisance affirmé :

It was an instinctive, unconscious or half-conscious rebellion against a smug Americanism which saw America as the best of all conceivable lands, with nothing to learn from any other — Walt Whitman's evangel vulgarized into an oppressive platitude¹⁹³.

La première étape de son expatriation a lieu à Chicago, laquelle, explique-t-il, commence au début du vingtième siècle à produire une littérature de conscience sociale remplaçant celle du « bon ton ». Après Philadelphie, Boston et New York, Chicago prend sa place en tant que capitale littéraire américaine. Putnam, à l'encontre de Cowley, ne fait guère allusion aux effets centralisateurs de New York à cette époque, mais explique que ce rôle littéraire de Chicago provient du fait qu'elle constitue une étape géographique logique pour des gens de lettres de l'ouest et du middle-ouest du pays en route vers l'est. La nature économique de la ville, dont la richesse est générée par le transport et la transformation de produits agricoles, fournit aux jeunes artistes littéraires un lieu d'observation intéressant de la prospérité grandissante de leur république. Cette perspective sociale et locale, cependant, n'empêche pas un autre courant littéraire d'évoluer, courant dans lequel certains veulent importer et imiter les sensibilités britanniques du fin de siècle telles que présentées par la revue *The Yellow Book*. Mais la parution des magazines *Poetry*, en 1912 et *The Little Review*, en 1914, signalent le début de la diffusion d'une littérature américaine de tendance expérimentale, ainsi qu'un certain dialogue éditorial avec des représentants d'autres littératures d'expression anglaise, tels Joyce, alors que *The Little Review* publie des extraits d'*Ulysses* :

¹⁹² Frederick J. Hoffman, *The Twenties: American Writing in the Postwar Decade*, op. cit., p. 334.

¹⁹³ Samuel Putnam, op. cit., p. 34.

Ever since the early years of the century, Chicago had been producing a good part, more than its share, of the nation's significant, truly modern, socially conscious literature, the literature that came to supplant that of the Gilded Age and the Genteel Tradition, which, which William Dean Howells as its leading representative, had lingered on until 1912 or thereabouts¹⁹⁴.

2. Le mythe socio-littéraire parisien

Dans les récits d'exodes ruraux élaborés par Putnam, Cowley et Josephson, la plupart de ceux qui se trouvent à Greenwich Village, pendant et après la Première Guerre mondiale se joignent à cette communauté par rébellion contre leur classe moyenne originaire. Selon Josephson, la plupart des habitués de Greenwich Village durant l'après-guerre parachèvent cette rébellion en fuyant leurs villes natales pour vivre à New York:

Most of the 'Villagers' were people who had rebelled against their middle-class background and family and 'escaped' from their home towns, large or small, to New York, then found their way to the quarter south of Fourteenth Street¹⁹⁵.

Josephson rappelle qu'à Greenwich Village, dans les années qui précèdent la guerre, certains artistes et écrivains essayent de recréer dans cet ancien quartier chic de New York, l'ambiance qu'ils ont connue en tant qu'étudiants à Paris : « there some of the painters and writers foregathered in the evening and tried to reconstitute the atmosphere of the old artists' quarter of Paris, in which some of them had lived as students...¹⁹⁶ ». Dans *Life Among the Surrealists*, l'auteur affirme que cette communauté artistique s'est d'abord construite autour de certains peintres américains de l'« Ash Can School » - John Sloan, William Glackens et George Bellows - dont les oeuvres ont été exposées dans l'« Armory Show » à New York en 1913. Cette exposition, qui eut lieu dans l'ancienne armurerie d'un régiment militaire new-yorkais et qui ensuite s'est déplacée à Boston et à Chicago, fut, pour une grande partie du public américain, une introduction à l'œuvre d'artistes tels que Picasso, Brancusi, Derain et Duchamp.

¹⁹⁴ Ibid., p. 36.

¹⁹⁵ Matthew Josephson, op. cit., p. 43.

¹⁹⁶ Ibid., p. 42-43.

Certains aspects du mythe socio-littéraire parisien, tel qu'il apparaît dans les mémoires, trouvent leurs racines dans les représentations d'un mode de vie associé aux artistes désargentés du Quartier Latin de Paris et imité par la communauté de Greenwich Village. Malcolm Cowley constate que les mœurs des bohèmes ont colonisé, pendant le 19^e siècle, des villes telles que Munich, Berlin, Londres, Saint-Pétersbourg et New York :

Having occupied a whole section of Paris – three sections, in fact, for it moved from the Boul' Mich' to Montmartre and thence to Montparnasse--it founded new colonies in Munich, Berlin, London, St. Petersburg. In the late 1850s it reached New York, where it established headquarters in Charlie Pfaff's lager-beer saloon under the sidewalk of lower Broadway¹⁹⁷.

2.1 Vies de bohème

Une image romantique de cette vie insouciante émerge de la littérature française du 19^e siècle. Elle reçoit sa consécration avec l'auteur Henry Murger et ses *Scènes de la Vie de Bohème*, qui paraissent en feuilleton dans le *Corsaire* de 1845 à 1849.¹⁹⁸ Murger écrit dans une préface que les *Scènes* sont « des études de mœurs dont les héros appartiennent à une classe...dont le plus grand défaut est le désordre¹⁹⁹ ». Ces études de mœurs offrent une représentation théâtrale de la vie quotidienne des bohèmes qui, en marge du fonctionnement économique de la société, se préoccupent cependant des nécessités de la vie matérielle: se chauffer, manger et avoir un domicile. Les héros des *Scènes* constituent un microcosme du monde artistique - Rodolphe le poète, Marcel le peintre, Schaunard le musicien-peintre, et Colline, le philosophe. Leurs lieux de prédilection sont les mansardes, les cafés et les rues du Quartier Latin. Or, une composante essentielle de l'oeuvre de Murger est la mise en scène par ces personnages de leur vie, mise en scène qui prend toute sa signification dans la position marginale qu'ils occupent par rapport à la société en général.

Puccini s'est servi de ces tensions, organisées autour des polarités de la pénurie et de l'abondance, de l'allégresse et de la tristesse, de la fête et du deuil, dans la forme même de

¹⁹⁷ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 56-8.

¹⁹⁸ Marius Boisson, *Les Compagnons de la Vie de Bohème*. Paris, Éditions Jules Tallandier, 1929, 1929.

¹⁹⁹ Henry Murger, *Scènes de la Vie de Bohème*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1960, 73-4.

son adaptation de l'œuvre de Murger pour l'opéra. Pendant la première moitié de *La Bohème*, Rodolphe et ses compagnons trouvent le moyen de quitter leur mansarde froide pour fêter la veille de Noël au café. Le dénouement, qui s'étend sur les deux derniers actes, suit la relation entre Rodolphe et Mimi, une jeune femme qui pose pour les peintres, qu'il rencontre à la veillée de Noël et qu'il quitte lorsqu'elle commence à l'ennuyer pour la retrouver peu de temps avant qu'elle ne meure de la tuberculose²⁰⁰.

La figure du bohème chez Murger est construite autour d'oppositions ou divisions. En premier lieu, comme l'auteur l'écrit dans sa préface, sa nature est dédoublée : « le poète, rêvant toujours sur les hautes cimes où chante le chœur des voix inspirées, et l'homme, ouvrier de sa vie sachant se pétrir le pain quotidien²⁰¹. » Ce « dédoublement » est illustré par l'organisation des vies professionnelles et sociales des bohèmes. Dans la mansarde, lieu habituel du travail solitaire, Rodolphe et ses collègues créent un véritable lieu de communauté où ils affrontent ensemble le froid, la faim et le propriétaire qui exige le loyer. Ce mode de vie chaotique déborde de son cadre lorsque, au café Momus, ils établissent une « annexe » de leurs ateliers et de leur domicile, monopolisent le jeu de trictrac et apportent leur propre boisson. Marcel y installe même « son chevalet, sa boîte à peindre et tous les instruments de son art²⁰² ». Pour les bohèmes, la distinction entre vie publique et vie privée est abolie au café. Celui-ci devient la scène où ce mode de vie est donné en représentation au public. De plus, ce lieu offre une alternative populaire aux salons officiels.

Dans les mémoires anglophones de Paris dans les années vingt, les références aux *Scènes de la Vie de Bohème* de Murger ou à l'opéra de Puccini sont souvent des allusions à l'apparence physique ou vestimentaire des artistes et des gens de lettres. Hemingway écrit, par exemple, que le peintre et écrivain anglais Wyndham Lewis est habillé comme s'il sortait

²⁰⁰ Giacomo Puccini, *La Bohème, Livrets d'Opéra*, Edités par Amain Pâris, Paris, Editions Robert Laffont, 1991, Vol. 1, pp. 1143-1195.

²⁰¹ Henry Murger, *Scènes de la Vie de Bohème*, op. cit., p. 37.

²⁰² Henry Murger, *Scènes de la Vie de Bohème*, op. cit., p. 160.

de *La Bohème*: « Wyndham Lewis wore a wide black hat, like a character in the quarter, and was dressed like someone out of *La Bohème*²⁰³. »

Cependant, dans certains autres récits, les références à Murger et à Puccini occupent une place plus importante. A cet égard, l'influence de l'ouvrage de Murger est commentée par Malcolm Cowley et Samuel Putnam. Cowley estime qu'à l'époque de Murger l'idéologie qui se cache derrière le mode de vie bohème consiste en une révolte contre certains aspects du capitalisme industriel dont la naissance coïncide avec la création des *Scènes de la Vie de Bohème*. Mais il considère aussi que les imitations des héros de Murger, issus de toutes les classes économiques, souscrivent à une vision romantique du prolétariat intellectuel et ignorent souvent ses réalités:

It originated in France [...] and the approximate date of its birth was 1830: thus, it followed the rise of French industry after the Napoleonic Wars. The French Romantic poets complained of feeling oppressed--perhaps it was, as Musset believed, the fault of that great Emperor whose shadow fell across their childhood; perhaps it was Science, or the Industrial Revolution, or merely the money-grubbing, the stuffy morals and stupid politics of the people about them; in any case they had to escape from middle-class society. Some of them became revolutionists; others took refuge in pure art; but most of them demanded a real world of present satisfactions, in which they could cherish aristocratic ideals while living among carpenters and grisettes [...]²⁰⁴

Malcolm Cowley remarque également l'évocation des mœurs bohèmes dans les foyers de la classe moyenne de villes américaines de province, et décrit ceux qui se rassemblent à Greenwich Village après la Première Guerre comme des bourgeois dont les convictions économiques sont celles de l'homme d'affaires moyen :

The art-shop era was just beginning. Having fled from Dubuque and Denver to escape the stultifying effects of a civilization ruled by business, many of the Villagers had already entered business for themselves, and many more were about to enter it. They would open tea shops, antique shops, book shops, yes, and bridge parlors, dance halls, night clubs and real-estate offices²⁰⁵.

²⁰³ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 108.

²⁰⁴ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 55-6, 58.

²⁰⁵ Ibid., 58-9.

Samuel Putnam consacre, lui aussi, une partie de ses mémoires, *Paris Was our Mistress*, au thème de la bohème. Dans le chapitre intitulé « *La Vie de bohème* », il fait allusion à Murger et à l'univers de son œuvre littéraire qui était familière à la plupart de ses confrères expatriés. Il estime que c'est l'adaptation de Puccini qui créa « un mythe et une tradition » du monde évoqué dans les écrits de Murger :

Henri Murger has much to answer for [...] Had not his *Scenes de la Vie de Bohème* reached the operatic stage as Puccini's *La Bohème*, the damage might not have been so extensive; but as it is, the sorrows of Mimi have created a myth and a tradition [...] Thanks to *La Bohème* and similar works, many persons doubtless still think of life in a place like Montparnasse or Greenwich Village as a round of gay, carefree revels interlarded with a little soul-satisfying labor on the part of the artist or writer²⁰⁶.

La diffusion de ce « mythe » dans le monde anglophone fut favorisée par la parution du roman *Trilby* en 1894. Écrite par un auteur britannique, George Du Maurier, l'histoire prend comme sujet les aventures du personnage éponyme, Trilby O'Farrell. Ayant quitté son Dublin natal, la jeune femme mène une vie insouciante que Du Maurier qualifie, en français, de « une *vie de bohème* » parmi les artistes du Quartier Latin de Paris : « She had run away from the primeval forests and lonely marshes of Dublin, to lead a free-and-easy life among the artists of the Quartier Latin of Paris--une *vie de bohème*²⁰⁷! »

Elle rencontre, en exerçant son métier de modèle, des Anglais apprentis-peintres : Little Billee, Taffy et le « Laird ». Bien que plusieurs références soient faites au Quartier Latin et aux mœurs dissolues de ses habitants, les mœurs des héros sont ceux des gentilshommes anglais de l'époque. L'histoire elle-même est un mélodrame dans lequel Trilby se fait manipuler par un hypnotiseur, Svengali, qui la transforme en chanteuse virtuose. La mort de ce dernier va entraîner celle de Trilby et, en prolongement, celle de l'admirateur fidèle de la jeune femme, Little Billee.

Le roman connaît un succès considérable en Angleterre et aux États-Unis et popularise le stéréotype du bohème, auparavant méconnu, au moins autant que l'adaptation du roman de

²⁰⁶ Samuel Putnam, op. cit., p. 64-6.

²⁰⁷ George DuMaurier, *Trilby*, New York: Harper and Brothers Publishers, 1894, p. 359.

Murger par Puccini peu après. Cowley inclut *Trilby* dans son histoire de l'évolution du mode bohémien (« Again in 1894 the « Trilby » craze spawned forth dozens of bohemian groups and magazines [...] ²⁰⁸ »). Henry James fait allusion au roman de Murger dans *The Ambassadors* et va jusqu'à nommer un de ses personnages « Little Bilham ». Comme le Little Billee de *Trilby*, ce jeune américain vient à Paris pour étudier la peinture et il est tant séduit par la ville qu'il ne souhaite plus rentrer au pays. Son séjour s'est transformé en habitude confirmée :

Little Bilham had an occupation, but it was only an occupation declined; and it was by his general exemption from alarm, anxiety or remorse on this score that the impression of his serenity was made. He had come out to Paris to paint – to fathom, that is, at large, that mystery; but study had been fatal to him so far as anything could be fatal, and his productive power faltered in proportion as his knowledge grew²⁰⁹.

Le charme que la ville exerce sur Little Billee et ses compagnons est évoqué dans le roman de Du Maurier. Les personnages contemplant la Seine depuis le Pont des Arts où chacun encadre dans son imagination un petit tableau de la Tamise qu'ils viennent de quitter - et pensent à Waterloo Bridge et à St. Paul's et à Londres. Mais ils ne ressentent aucun mal du pays ni le désir de rentrer à Londres :

And as they gazed and gazed, each framed unto himself mentally, a little picture of the Thames they had just left--and thought of Waterloo Bridge, and St. Paul's and London – but felt no homesickness whatever, no desire to go back²¹⁰!

Dans ces deux romans, les héros anglophones ressemblent à ceux auxquels Murger fait référence dans sa préface et qu'il appelle les « amateurs » de la *vie de bohème*. Il décrit ainsi des jeunes bourgeois qui quittent leur vie aisée « pour aller courir les aventures de l'existence de hasard » que représente cette nouvelle vie. Après avoir quittée celle-ci à son tour, « ils ont

²⁰⁸ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 58.

²⁰⁹ Henry James, *The Ambassadors*. Ed. S.P. Rosenbaum. (New York: W.W. Norton and Company, Inc., 1964) 84.

²¹⁰ George DuMaurier, *Trilby*, op. cit., p. 295.

la satisfaction de raconter leur 'misère d'artiste', avec l'emphase d'un voyageur qui raconte une chasse au tigre²¹¹ ».

2.2. Vivre au nom de l'art : un idéal romantique

Cette assimilation de l'art à « la vie vécue en son nom » est en général caractéristique de ce corpus de mémoires. Le « Quartier » est représenté dans ces récits comme un lieu où l'identification de l'homme à son oeuvre est mise en valeur. Les racines de cette forme d'assimilation peuvent être trouvées dans l'image populaire de l'artiste qui se développe au cours du 19e siècle. Puisque les thèmes de la littérature romantique mettent souvent en opposition ses héros et leur société, des auteurs sont associés aux passions et aux sentiments qui caractérisent leur oeuvre. Celle-ci devient inextricablement liée à la personnalité de son auteur comme émanation de son être plutôt que comme produit d'une discipline. Le personnage du bohème partage certaines caractéristiques avec le héros romantique car son génie ne consiste pas uniquement en la production de son oeuvre, mais aussi en sa capacité de survivre au jour le jour dans une société bourgeoise à laquelle il s'oppose idéologiquement. Mais dans l'imagination bourgeoise, à partir d'un certain moment, il met en question les démarcations entre la vie et l'art :

[...] c'était chez les non-artistes que l'assimilation bohème de l'art à un certain mode de vie, plutôt qu'au travail, plongeait ses racines les plus vigoureuses. Le bourgeois [...] se plaisait à mettre sur le même plan le génie et un fond de passion et de sentiment [...], son identification à l'émotion et au sentiment – correspondait précisément à celle de la bourgeoisie. L'une et l'autre négligeaient les conditions de la production artistique véritable au profit de l'émotion naturelle à l'état pur [...] la découverte qu'allait faire plus tard l'avant-garde moderniste, à savoir que c'en était fini de la frontière entre la vie et l'art [...] Cependant, à mesure que se développèrent les mouvements d'avant-garde, ils réprimèrent des thèmes et des activités enracinés dans la bohème, assimilant l'art : autant la vie de l'artiste, à la production d'objets spécifiques, et transformant la pratique artistique de manière à rendre la théâtralisation d'une relation personnelle avec la société plus essentielle encore à cette pratique²¹².

²¹¹ Henry Murger, *Scènes de la Vie de Bohème*, op. cit., p. 39-40.

²¹² Jerrold Seigel, *Paris Bohème : Culture et Politique aux Marges de la vie Bourgeoise 1830-1930*, Traduit par Odette Guitard, Paris, Gallimard, 1991, 118-119, 122, 281.

La présence d'écrivains dans le Greenwich Village de l'après-guerre, ainsi qu'à Paris dans les années vingt, induit la représentation par ces auteurs du mode de vie qu'ils y observent et le mythe socio-littéraire auquel ils l'associent. Dans ce contexte, l'homme de lettres est identifié par son comportement social aussi bien que par son œuvre et c'est l'éventuel abandon de ce comportement qui signale la fin de sa *vie de bohème*. Ce renoncement volontaire signifie invariablement l'adoption d'une vie bourgeoise. Il est vrai que la position sociale de ces auteurs est aussi représentée comme l'envers de celle de la bourgeoisie, bien que cette dernière côtoie toujours la bohème artistique et qu'elle soit exploitée par ces marginaux qui évitent ainsi de payer leur loyer, leurs dettes et leurs additions. Dans ces circonstances, la bourgeoisie fonctionne comme une nourrice essentielle qui commande des portraits, des vers ou des leçons de musique. Cette relation ambiguë d'interdépendance entre la bohème et la bourgeoisie dans les *Scènes* de Murger révèle un paradoxe que Jerold Seigel qualifie de structure morale : « la répudiation de la fortune et des comforts de la vie bourgeoise par les bohèmes et simultanément la soif qu'ils en avaient²¹³ ».

Ce mode de vie capable de séduire des jeunes hommes est associé au travail artistique chez Murger à tel point que l'art et « la vie vécue en son nom » sont confondus dans la dénomination de bohème. La situation de ces jeunes Français est liée, en effet, à l'évolution du rôle de la bourgeoisie dans leur société. Le nombre croissant des familles pouvant assurer la scolarité de leur fils, dans la deuxième moitié du VIII^e siècle, contribue au niveau considérable du chômage parmi les intellectuels et gens de lettres potentiels²¹⁴. Mais au XIX^e siècle, la disparition du mécénat laisse ces jeunes hommes à la miséricorde d'une bourgeoisie triomphante, individualiste et conventionnelle²¹⁵.

C'est en tant qu'opposant à cette société que le bohème est présenté chez Murger, même s'il est parfois contraint de faire des compromis par rapport à ses idéaux, et c'est ce rôle d'artiste qui s'exile de sa société qui est considéré comme héroïque. Face aux structures

²¹³ Ibid., p. 108.

²¹⁴ Jean M. Goulemot et Daniel Oster, *Gens de Lettres, Ecrivains et Bohèmes : L'imagination littéraire 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992, 87.

²¹⁵ Jerrold Seigel, *Paris Bohème*, op. cit., p. 34-5.

industrielles et mercantiles de leurs sociétés, dans la France du XIXe siècle, ces créateurs commencent à éprouver le besoin de développer un mode de vie qui s'accorde à leur créativité. A Paris, ce besoin mène à l'établissement de groupes d'artistes à Montmartre vers la fin du XIXe siècle et à Montparnasse au début du XXe. Mais la société bourgeoise à laquelle ces gens s'opposent se montre disposée à récupérer cette révolte et les cabarets de Montmartre accueillent des bourgeois qui ne veulent frissonner au contact de la *vie de bohème* que pour une soirée²¹⁶.

Dans cet espace new-yorkais ainsi circonscrit qu'est le Greenwich Village de l'avant Première Guerre, la jeunesse de la classe moyenne peut échapper à l'ambiance moralisatrice de sa couche sociale pour habiter un milieu d'artistes et d'intellectuels. Pour certains d'entre eux, cette lutte prend un aspect politique et ils s'associent au mouvement syndico-anarchiste « International Workers of the World » ou au périodique *The Masses*. Mais pour d'autres, la révolte est dirigée contre une société qui n'accorde aucun prestige aux arts contemporains. Le Greenwich Village de cette époque est donc opposé à la société américaine, de la même manière que la figure du bohème l'est à la société bourgeoise de la France du 19^e siècle. Dans ses mémoires, Cowley analyse l'évolution de cette opposition qui, selon lui, perd sa composante politique au lendemain de la Première Guerre :

The Village, before America entered the war, contained two mingled currents: one of those had now disappeared. It contained two types of revolt, the individual and the social – or the aesthetic and the political, or the revolt against puritanism and the revolt against capitalism – we might tag the two of them briefly as bohemianism and radicalism. In those prewar days, however, the two currents were hard to distinguish. Bohemians read Marx and all the radicals had a touch of the bohemian: it seemed that both types were fighting in the same cause [...] But the war, and especially the Draft Law, separated the two currents. People were suddenly forced to decide what kind of rebels they were: if they were merely rebels against puritanism they could continue to exist safely in Mr. Wilson's world. The political rebels had no place in it [...]²¹⁷

Lorsque le socialisme aux États-Unis est en voie de disparition et que la prohibition de l'alcool fait de ce dernier un produit précieux au marché noir, plusieurs habitants de

²¹⁶ Ibid., p. 208.

²¹⁷ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 66-67.

Greenwich Village poursuivent leur fuite de l'Amérique et de la classe moyenne en retournant aux sources de la *vie de bohème* parisienne. En rappelant cette période dans *That Summer in Paris*, Morley Callaghan écrit que ce quartier de New York lui semble dépassé et que Paris est la « nouvelle frontière » pour des Américains qui veulent découvrir la liberté d'un autre mode de vie :

For other Americans there had been the grand discovery of European culture, another way of living, a promise of some enlargement of inner freedom. A whisper had gone the rounds that Greenwich Village was washed up: Paris was the new frontier²¹⁸.

2.3 La recherche d'une société spirituelle remplace celle de la société nationale

Malgré les efforts qui sont faits à Chicago et à New York pour promouvoir une littérature américaine qui rompe avec les traditions du passé, les mouvements d'expatriation vers Paris dans les années vingt constituent le rejet d'un certain présent américain. Samuel Putnam voit le symbole de cette répudiation dans les conclusions de Stearns et de ses collègues dans *Civilization in the United States*, à savoir que certains aspects de la civilisation américaine, notamment son caractère matérialiste, engendrent un manque de profondeur spirituelle, ainsi que de la sentimentalité, de l'hypocrisie et de la répression. Putnam rappelle la conclusion de Stearns, dans un article écrit avant son départ pour Paris, à savoir que l'Europe contient cette spiritualité qui manque aux États-Unis, et qu'il faut donc aller au vieux continent la rechercher :

There were numerous minor criticisms, but they all came back to this. The conclusion was that life must somehow be spiritualized – again, no thought of altering the material base – and it seemed that this could be done only in Europe. Such was the view expressed by Stearns in the last article that he wrote before sailing, and article that was published shortly after in the *Freeman*²¹⁹.

Dans cette vision de la civilisation américaine, c'est son authenticité, en tant que matière brute de la représentation artistique, qui est une fois de plus remise en question. Le caractère industriel de la société américaine n'est pas mis en opposition uniquement avec les

²¹⁸ Morley Callaghan, *That Summer in Paris*, op. cit., p. 108.

²¹⁹ Samuel Putnam, op. cit., p. 27-28.

institutions européennes ancestrales, comme le fait Henry James au siècle précédent lorsqu'il énumère l'absence aux États-Unis d'un patrimoine architectural, culturel ou social tel qu'il existe sur le « vieux continent », mais également par rapport à la richesse spirituelle imaginée de celui-ci. Selon Putnam, la fuite de ses compatriotes et leur recherche d'une civilisation française, équivaut à l'abandon d'une lutte trop ardue pour bâtir une nouvelle culture à partir des éléments peu esthétiques qui dominent, à leurs yeux, l'Amérique à cette époque:

For were not all of these things symbols, even though superficial ones, of the basic motives that had led to his flight from a 'mechanized,' 'standardized,' 'machine-made,' civilization back in the States? Were they not, when one looked deeper, symbols of that retreat to the past proclaimed by Stearns in his farewell article in the *Freeman* and poetically foreshadowed in Eliot's *The Waste Land*? A flight, a retreat from too arduous a struggle: that of wresting out of elements so unaesthetic a new beauty, a new culture and civilization²²⁰.

Stearns prolonge donc une sorte de tradition littéraire établie, au siècle précédent, par Irving, Hawthorne et James, selon laquelle la culture américaine n'était pas suffisante en soi, ni pour inspirer ses hommes de lettres, ni pour fournir des sujets littéraires. Le diagnostic posé par ces guetteurs de la civilisation américaine du début du 20e siècle, comme celui de leurs homologues du 19e siècle, est qu'une littérature américaine ne peut se développer que grâce aux « greffes » de la culture européenne. Dans une étude antérieure à *Civilization in the United States* intitulée *Liberalism in America*²²¹, Harold Stearns exprime sa crainte que des jeunes Américains imaginatifs et intelligents soient tentés de fuir l'étroitesse d'esprit qui caractérise leurs compatriotes à cette époque pour se réfugier dans des pays comme la France, où les citoyens, écrit-il, n'ont pas encore oublié ce que signifie être vivant²²². Après avoir achevé *Civilization*, Stearns s'embarque lui-même pour la France le 4 juillet 1921. En rappelant dans son récit *Exile's Return* le départ de Stearns, qui, à ses yeux, ressemblait à une conférence de presse, Malcolm Cowley, qui fut rédacteur associé de la revue littéraire *Broom* à Paris, emploie les métaphores d'Alexandre le Grand partant guerroyer en Perse, et de Lord

²²⁰ Ibid., p. 52.

²²¹ Harold Stearns, *Liberalism in America: its origin, its temporary collapse, its future*, New York, Boni and Liveright, inc., 1919, 234 p.

²²² Malcolm Bradbury, op. cit., p. 308.

Byron secouant la poussière de l'Angleterre de ses pieds, pour parodier la signification historique de cette scène :

Everywhere young men were preparing to follow his example [...] the younger and footloose intellectuals went streaming up the longest gangplank in the world; they were preparing a great migration eastward into new prairies of the mind²²³.

Si on applique ce concept de fuite à ces mémoires, on peut percevoir une dimension politique dans l'objectif de chaque auteur. Malcolm Cowley s'identifie à certains de ces confrères qui, motivés par leur rejet de l'ennui et du puritanisme qu'ils ressentent dans leur Amérique natale, partent à la recherche d'une qualité de vie — loisir, liberté ou savoir — qu'une culture plus ancienne peut leur offrir²²⁴. Matthew Josephson inscrit ses expériences européennes et celles de ses semblables dans une tradition d'apprentissage des artistes américains qui s'exilent en Europe depuis le début de la république pour perfectionner leur art :

In short, we looked for 'a change of skies,' as American artists — for example, Copley, West, and C.W. Peale — had done since the earliest days of the Republic in the hope of improving themselves by foreign travel and study²²⁵.

Ceux qui suivent l'exemple de Stearns, ainsi que ceux qui s'installent à Paris avant 1921, participent eux aussi de la tradition littéraire établie par les voyageurs anglophones depuis le 18e siècle. Cowley maintient que des jeunes écrivains américains gravitent autour de cette ville après la Première Guerre comme certains de leurs aînés, tels que Henry James, Ezra Pound et T.S.Eliot l'ont fait à Londres avant le début du conflit²²⁶. Après que certains de ses écrits aient été édités par Ford Madox Ford dans *The English Review*, Pound développe un style poétique qu'il dénomme « imagiste » et dont le but est d'éliminer tout superflu et de produire les images les plus dénudées. Matthew Josephson établit un lien entre le mouvement imagiste et celui des symbolistes français de l'avant-guerre :

²²³ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 79.

²²⁴ Ibid., p. 240.

²²⁵ Matthew Josephson, op. cit., p. 6.

²²⁶ Cowley, « The Twenties in Montparnasse », 51.

The Imagist movement in poetry had engrossed us during recent years. According to Ezra Pound's interpretation of its theory, ideas were to be represented in the form of images, which meant that these served, in effect, as symbols. Though Imagism began as a literary movement of English and American poets centered in London toward 1912, its aesthetic seemed to derive from the prewar school of Symbolism in France²²⁷.

Pound constate en 1918 que Paris fonctionne plus que Londres comme un « laboratoire d'idées »²²⁸, et il abandonne l'Angleterre deux ans plus tard pour s'établir dans la capitale française, après avoir convaincu l'écrivain irlandais James Joyce, dont il promeut l'œuvre depuis 1913 et qui habite à Trieste, en Italie, de faire de même.

L'abondante présence d'écrivains, de peintres, de sculpteurs et de musiciens, tels Derain, Brancusi, Proust, Picasso et Satie, est le sujet abordé par Robert McAlmon, lorsqu'il explique sa motivation pour s'installer dans la ville. Quand il évoque sa correspondance avec T.S. Eliot, qu'il a rencontré à Londres, McAlmon se souvient que son compatriote l'encourage à apprécier le monde des lettres à Paris, ainsi que les qualités architecturales de la ville, sans pour autant se laisser tenter par la distraction de la vie sociale. Dans une lettre à Eliot qu'il inclut dans son texte, McAlmon défend sa conviction que l'art est aussi un produit de la vie et des habitudes des artistes. Par conséquent, des bénéfices en termes de projets communs peuvent provenir de relations entre artistes²²⁹.

Lorsque Josephson prend contact avec Eliot, après avoir exprimé son enthousiasme pour le travail de ce dernier, il lui fait part de son intention de vivre en France. Mais même si Eliot est francophile et possède lui-même une expérience française, il explique sa préférence pour l'Angleterre. Il encourage Josephson à faire le même choix, lui disant qu'il peut puiser aux sources de la langue anglaise pure. Eliot lui propose ses services, ainsi que ceux d'Ezra Pound, qui préside l'école Imagiste en roi exilé. Cependant, Josephson, indifférent à l'Angleterre, affirme partager l'enthousiasme de plusieurs êtres de son entourage pour la France, grâce en partie à ceux qui s'y trouvent pendant la guerre :

²²⁷ Ibid., p. 60-61.

²²⁸ Malcolm Bradbury, *op. cit.*, p. 334.

²²⁹ Robert McAlmon et Kay Boyle, *op. cit.*, p. 7-8.

Although he had formerly been rather Francophile and had lived and studied in Paris, he now said that he much preferred to reside in England. It would be to my advantage, he advised, to fix myself in London where I could maintain contact with the pure English language [...] However, sharing the mood of my friends who had been overseas during the war, I felt indifferent to England and was all for France²³⁰.

2.4 Un pèlerinage en terre sainte littéraire

Cet intérêt de Josephson et ses pairs pour la littérature française prend ses racines dans leur lecture de périodiques tels le *Mercur de France* et *La Nouvelle Revue Française*. Ils y découvrent, entres autres, les cubistes, Apollinaire et Jules Romains. Mais c'est Flaubert, plus que leurs contemporains, qu'ils placent au sommet du panthéon littéraire. Nulle part en Amérique, écrit Josephson, ne peuvent-ils trouver un modèle comme l'auteur de *Madame Bovary* et il donne l'exemple d'Hemingway qui se résout à aller à Paris, après avoir lu l'œuvre de ce Français, pour s'imprégner de la tradition de la maîtrise des techniques littéraires qu'il associe avec cette ville. Pris dans cette passion pour la littérature française, peu de personnes de sa génération s'intéressent encore à leur passé anglo-américain :

Paris, in fact, seemed to have accumulated the experience of generations of conscious craftsmen. The spirit of Gustave Flaubert was still alive in people there, as it was in his spirited correspondence; he had been a martyr to his chosen art. Where in all America could we find a man who would torment himself for months on end in his hunt for the 'exact word'? Nowadays his quest seems a little absurd; but the young Americans who were enjoying their first exposure to French method and tradition piously placed Flaubert in their calendar of true literary saints. In Chicago, Ernest Hemingway, then a young newspaper reporter, after reading Flaubert with close attention, resolved to go to Paris because the tradition of literary craftsmanship had become so deeply rooted in that great literary center. Few of the young men cared any longer about our Anglo-American past²³¹.

Hemingway lui-même, dont des poèmes et des nouvelles furent publiés à Paris (par la maison d'édition Contact que McAlmon y avait établie), consacre la plupart des courts récits recueillis dans l'ouvrage intitulé *A Moveable Feast* à des rencontres et à des conversations

²³⁰ Matthew Josephson, op. cit., p. 62-63.

²³¹ Ibid., p. 65.

qui eurent lieu pendant son séjour parisien de 1921 à 1926. Il met en scène des auteurs tels Gertrude Stein, Ford Madox Ford, James Joyce et F. Scott Fitzgerald. Cependant, ses allusions à ceux qui ne faisaient que côtoyer des figures illustres du monde des lettres ou celui des beaux-arts, ressemblent parfois à celles d'Eliot dans sa correspondance avec McAlmon. L'auteur de *The Waste Land* considère que ces « congrès de gens » sont dépourvues de sérieux et perdent leur temps²³². Mais à l'encontre d'Eliot, qui encourage McAlmon à s'isoler pour se consacrer à son métier, Hemingway reconnaît dans ses mémoires le besoin qu'a un écrivain, après une journée de travail solitaire, de se distraire, soit grâce à la compagnie d'autres artistes, soit avec les loisirs variés qu'une ville comme Paris offrait pendant cette période. Soulignant l'équilibre qu'il y trouvait en tant qu'auteur, Hemingway affirme que c'est la ville idéale pour sa profession : « ...the town best organized for a writer to write in that there is²³³ ».

À son tour, le Canadien Morley Callaghan, dans ses mémoires intitulées, *That Summer in Paris*, déclare que Paris était surtout la ville dont le climat et l'ambiance proposaient à l'artiste et à l'écrivain de l'après-guerre, des conditions propices à la création, et il estime que nombreux étaient ceux qui y allaient à la recherche d'un style pour l'incorporer dans leur art :

In those days a writer coming to Paris could believe he would find contemporaries and it didn't seem to matter to him that the French themselves paid no attention to him. In no time you learned that the oddly parochial French took it for granted you were absorbed in their culture. If not, what were you doing in their style center. Stealing a style or two? Why not? It was the international custom. The burglars of French literature and painting²³⁴.

Parallèlement, certains dans l'entourage de Josephson se désintéressent de la politique de leur pays, qui prend un virage conservateur après la guerre, et entendent contribuer à leur civilisation en se consacrant exclusivement à leur art. Pour ce faire, plusieurs d'entre eux ressentent le besoin d'apprendre des grands artistes contemporains en Europe, dont les œuvres témoignent à leurs yeux d'une quasi-perfection :

²³² Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 7.

²³³ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 182.

²³⁴ Morley Callaghan, *That Summer in Paris*, op. cit., p. 109-110.

During the period of letdown at the end of the war, when the rulers of our society seemed to have turned stupidly conservative again, some of us (who were more or less consciously disenchanted with political reform) seemed to take all the greater delight in the effort to master the techniques of our chosen art medium and demonstrate this in a new way. We were ready to forget everything else. If enough of us functioned well, making better poems or better paintings, might we not contribute something, at least, to our civilization?

Many of us also felt the urge to travel abroad in order to continue our studies and learn what we could of the perfection the great contemporary Europeans had achieved in the arts²³⁵.

La France devient la destination de choix pour plusieurs de ces jeunes gens de lettres, explique Cowley, car dans ce pays l'art littéraire prend parfois des airs de religion. Il donne les exemples de Rémy de Goncourt, menant un style de vie quasi-monacal, et de la manie de Flaubert, s'obstinant à chercher le mot juste. Pour les jeunes Américains qui adhèrent à cette « religion » littéraire, un long séjour en France semble presque un pèlerinage en terre sainte :

Indeed, to young writers like ourselves, a long sojourn in France was almost a pilgrimage to Holy Land.

France was the birthplace of our creed. It was in France that poets had labored for days over a single stanza, while bailiffs hammered at the door; in France that novelists like Gourmont had lived as anchorites, while imagining seductions more golden and mistresses more harmoniously yielding than life could ever reproduce; in France that Flaubert had described 'the quaint mania of passing one's life wearing oneself out over words,' and had transformed the mania into a religion. Everything admirable in literature began in France, was developed in France; and though we knew that the great French writers quarreled among themselves, Parnassians giving way to Decadents, who gave way to Symbolists, who in turn were giving way to the new school, whatever it was, that would soon reign in Paris--though none achieved perfection, we were eager to admire them all²³⁶.

Le mythe socio-littéraire parisien fournit aux écrivains expatriés une réponse appropriée aux mœurs provinciales desquelles ils souhaitent s'extraire. Il leur propose un modèle artistique colonisateur qui attire d'abord des artistes au Quartier Latin avant qu'il ne soit exporté au niveau international. L'expatrié met une distance critique entre lui et la mentalité

²³⁵ Matthew Josephson, op. cit., p. 65-66.

²³⁶ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 240.

socio-littéraire colonisée au Canada et aux États-Unis, tout en créant un décalage entre sa langue, son expérience, et celles de la société parisienne. Du coup, le potentiel d'un sentiment d'aliénation similaire à ce que ressentent les colons lorsqu'ils sont confrontés à une nouvelle terre et à ses pratiques culturelles semble créé, d'après Maxwell, par cette société anglophone à Paris dans les années vingt.

3 Identité littéraire et altérité

Outre des considérations financières, donc, deux raisons majeures conduisent les auteurs des mémoires qui nous intéressent à faire le choix de quitter leur pays d'origine pour gagner Paris. D'abord, ce qu'ils perçoivent dans leur culture et littérature nationale correspond, à leurs yeux, à une soumission aux traditions ou aux critères européens ou britanniques. Ensuite, leur réaction à cette sujétion culturelle qu'ils croient être généralisée dans leur société d'origine se manifeste dans leur désir de la fuir. Le mouvement des gens de lettres américains et canadiens vers le Paris des années vingt peut-être considéré dans une perspective postcoloniale, dans la perspective où les traditions du vieux monde s'imposent aux écrivains du nouveau. Les auteurs de ce corpus cherchent leur propre voix littéraire à Paris en instaurant un décalage entre langue et environnement plus important encore que celui auquel ils ont fait face chez eux. De plus, bien que plusieurs d'entre eux déplorent l'influence colonisatrice de l'Angleterre qui règne toujours sur leur littérature nationale, ils affichent une certaine mentalité de colonisés lorsqu'ils estiment nécessaire pour leur développement littéraire, de se laisser influencer par la culture française.

Mais il est possible de voir dans ce phénomène d'expatriation littéraire un élément qui caractérise aussi bien la littérature britannique qu'une littérature postcoloniale américaine qui en est issue. Cette volonté semble conforme au concept de la ligne de fuite que Deleuze et Guattari élaborent dans *Kafka*. À partir du modèle de la famille, les deux penseurs développent une théorie dans laquelle la famille est simplement tributaire des « triangles oppresseurs » ou des « puissances diaboliques », c'est-à-dire des forces sociales dont le père de famille est le condensé.

Deleuze et Guattari voient dans le triangle familial (père-mère-enfant) l'image d'un univers investi par les forces et les formes de la soumission. Deleuze et Guattari emploient ailleurs ce concept des triangles oppresseurs, alors qu'ils citent une expression que Kafka utilise dans une lettre à Max Brod à propos des « puissances diaboliques qui se réjouissent terriblement de s'introduire un jour » dans le triangle familial :

La famille n'a que des portes, auxquelles frappent dès le début les *puissances diaboliques qui se réjouissent terriblement de s'introduire un jour*. Ce qui angoisse ou jouit dans Kafka, ce n'est pas le père, un surmoi ni un signifiant quelconque, c'est déjà la machine technocratique américaine, ou bureaucratique russe, ou la machine fasciste. Et à mesure que le triangle familial se défait, dans un de ses termes ou tout entier d'un coup, au profit de ces puissances qui sont réellement à l'œuvre, on dirait que les autres triangles surgissant derrière ont quelque chose de flou ou diffus, en perpétuelle transformation les uns dans les autres, soit que l'un des termes ou sommets se mette à proliférer, soit que l'ensemble des côtés ne cesse de se déformer²³⁷.

3.1 Ligne de fuite, déterritorialisation et devenir-écrivain

C'est dans ce contexte que Deleuze et Guattari formulent leur notion de ligne de fuite. Ils la présentent comme un élément qui existe en complémentarité avec des « triangles oppresseurs » qui caractérisent l'œuvre littéraire de l'auteur de la *Métamorphose*. Car, même dans leur inhumanité, les puissances oppressives, basées sur la soumission totale de l'individu à une société, laissent également apparaître « la possibilité d'une issue pour y échapper, une ligne de fuite²³⁸ ». Au concept de ligne de fuite, les deux théoriciens ajoutent celui de « devenir » :

D'autre part, à mesure que l'agrandissement comique d'Œdipe laisse voir au microscope, ces autres triangles oppresseurs, apparaît en même temps la possibilité d'une issue pour y échapper, une ligne de fuite. À l'inhumain des « puissances diaboliques », répond le sub-humain d'un devenir-animal : devenir coléoptère, devenir chien, devenir singe [...]²³⁹

²³⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka: Pour Une Littérature Mineure*, op. cit., p. 22.

²³⁸ Ibid., p. 23.

²³⁹ Ibid., p. 23.

Prenant comme point de départ les *Études sur la littérature classique américaine* de D.H. Lawrence, Deleuze développe ses notions de devenir et de ligne de fuite dans son ouvrage ultérieur à *Kafka, Dialogues*. Il considère que la littérature anglaise-américaine présente plusieurs exemples de ces concepts :

Partir, partir, s'évader [...] traverser l'horizon, pénétrer dans une autre vie [...] C'est ainsi que Melville se retrouve au milieu du Pacifique, il a vraiment passé la ligne d'horizon [...] La littérature anglaise-américaine ne cesse de présenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par ligne de fuite... Tout y est départ, devenir, passage, saut, démon, rapport avec le dehors [...] ²⁴⁰

Dans *Dialogues*, Deleuze écrit que les deux littératures (ou la littérature *anglaise-américaine* telle qu'il l'amalgame) ont comme composante commune une préoccupation pour les frontières et la séparation entre un territoire défini et ce qui est en dehors. L'idée de territorialisation et déterritorialisation qu'il élabore avec Guatarri à partir de *Kafka* a ses origines dans la science de l'éthologie. Cette discipline étudie l'habitat animal en tant que construction des codes et des territoires, et perçoit l'animal et son habitat comme formant un ensemble ²⁴¹. L'image du règne animal qu'emploie Deleuze pour illustrer « territoire » et « devenir » dans *Dialogues* est celle de la guêpe et de l'orchidée:

La guêpe et l'orchidée donnent l'exemple. L'orchidée a l'air de former une image de guêpe, mais en fait il y a un devenir-guêpe de l'orchidée, un devenir-orchidée de la guêpe, une double capture puisque « ce que » chacun devient ne change pas moins que « celui qui » devient. La guêpe devient partie de l'appareil de reproduction de l'orchidée, en même temps que l'orchidée devient organe sexuel pour la guêpe ²⁴².

Dans la pensée Deleuzienne, le « devenir » est défini en tant que « rencontre entre deux règnes, un court-circuitage, une capture de code ou chacun se déterritorialise ²⁴³ ». Lorsqu'il applique sa formule du devenir à la littérature américaine, c'est au roman *Moby Dick* de

²⁴⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 47-8.

²⁴¹ François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues, Paola Marrait, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, p. 206.

²⁴² Gilles Deleuze et Claire Parnet, op. cit., *Dialogues*, p. 8.

²⁴³ Ibid., p. 55.

Melville que Deleuze fait référence. Le capitaine Achab et la baleine blanche du titre sont donc placés dans la relation de la guêpe et de l'orchidée. Mais dans le contexte romanesque, Deleuze introduit avec le concept de devenir un élément de culpabilité et de trahison, car dans le choix d'un objet dans une relation de devenir, on trahit forcément sa bande ou sa meute :

De quoi le capitaine Achab est-il coupable, dans Melville? D'avoir choisi Moby Dick, la baleine blanche, au lieu d'obéir à la loi de groupe des pêcheurs, qui veut que toute baleine soit bonne à chasser. C'est ça l'élément démoniaque d'Achab, sa trahison, son rapport avec Léviathan, ce choix d'objet qui l'engage lui-même dans un devenir-baleine²⁴⁴.

Après sa référence au romancier américain du dix-neuvième siècle, Herman Melville, Deleuze énumère plusieurs écrivains britanniques et américains dont l'œuvre, selon lui, illustre ce concept. Il se sert de l'univers romanesque du Britannique Thomas Hardy pour démontrer qu'une ligne de fuite se trouve là où les personnages font des rencontres qui déterminent leurs destins :

Cas exemplaire de Thomas Hardy: les personnages chez lui ne sont pas des personnes ou des sujets, ce sont des collections de sensations intensives... Et ces paquets de sensations à vif, ces collections ou combinaisons, filent sur des lignes de chance, ou de malchance, là où se font leurs rencontres, au besoin leurs mauvaises rencontres qui vont jusqu'à la mort, jusqu'au meurtre²⁴⁵.

Au-delà des constructions romanesques de devenir, Deleuze théorise un devenir-écrivain. Selon sa théorie, si les relations conjoncturelles qui sont les devenirs ont lieu sur les lignes de fuites, l'écrivain vit de telles relations dans son travail. Deleuze suggère que l'acte d'écrire fonctionne comme une ligne de fuite pour l'auteur qui lui permet de rencontrer un lectorat qui devient une partie intégrante de son écriture :

²⁴⁴ Ibid., p. 47.

²⁴⁵ Ibid., p. 51.

Écrire, c'est tracer des lignes de fuite qui ne sont pas imaginaires, et qu'on est bien forcé de suivre, parce que l'écriture nous y engage, nous y embarque en réalité. Écrire, c'est devenir, mais ce n'est pas du tout devenir écrivain. C'est devenir autre chose... En écrivant on donne toujours de l'écriture à ceux qui n'en ont pas, mais ceux-ci donnent à l'écriture un devenir sans lequel elle ne serait pas, sans lequel elle serait pure redondance au service des puissances établies²⁴⁶.

Deleuze pousse cette réflexion vers sa conclusion dans *Critique et Clinique* lorsqu'il affirme que le but « ultime de la littérature » est « l'invention d'un peuple » ou plutôt d'écrire pour un peuple qui manque²⁴⁷. Même s'il explique cette dernière formulation en disant que « 'pour' signifie moins 'à la place de' qu' 'à l'intention de' », il considère, dans son *Abécédaire*, que les deux significations peuvent s'appliquer²⁴⁸.

3.2 Créer une littérature d'expression anglaise libérée de la tradition britannique

Écrire pour un peuple qui manque signifie pour Kay Boyle libérer son pays de la tradition littéraire britannique, afin que ses compatriotes puissent créer une autre littérature. Le manque spirituel auquel Boyle fait allusion dans *Being Geniuses Together* se trouve dans la langue de la littérature américaine. À ses yeux, cette absence est le résultat du peu d'effort fourni par les écrivains influents de son pays pour se libérer de la tradition britannique. C'est pour cette raison, écrit-elle, que la quasi-totalité de la littérature américaine du dix-neuvième et du vingtième siècle est dédaignée par ses compatriotes expatriés à Paris. Boyle se donne comme mission d'imprégner la langue de ses ancêtres d'un esprit nouveau :

Because our classical native writers had never so much as attempted to free themselves of the English tradition, the Paris expatriates dismissed with intolerance almost the entirety of nineteenth- and twentieth-century American writing²⁴⁹.

²⁴⁶ Ibid., p. 54-55.

²⁴⁷ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de minuit, 1993, p. 14

²⁴⁸ Pierre-André Boutang et Michel Pamart, « A comme animal », *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions de Montparnasse, 1995.

²⁴⁹ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 335-336.

Elle se sert de la même image que Putnam – celle de l'imitation linguistique ou stylistique des modèles britanniques chez les premiers hommes de lettres américains lorsqu'elle présente la langue américaine comme prisonnière des formes littéraires qui la dénaturent. Elle affirme que la libération de cette langue de ces formes est un but pour elle et ses confrères écrivains à Paris: « We were going to imbue the language of our forebears with a fresh spirit, to release it from the shapes and forms in which it had solidified on the printed page²⁵⁰. »

Lorsque Boyle évoque les efforts collectifs de sa communauté pour écrire « pour un peuple qui manque » dans le Paris des années vingt, elle illustre une autre composante du devenir de l'écrivain. Pour Deleuze, l'écrivain est un agent singulier dans l'agencement collectif d'énonciation qu'est la littérature: « C'est le devenir de l'écrivain. Kafka pour l'Europe centrale, Melville pour l'Amérique présentent la littérature comme l'énonciation collective d'un peuple mineur²⁵¹ ... ».

Lors de l'expatriation des auteurs de ce corpus de mémoires en France, leur langue est déterritorialisée plus encore en tant que langue coloniale, puisqu'elle est coupée de la population locale parisienne comme l'est l'allemand vis-à-vis de la population tchèque qui vit en dehors de Prague, la capitale administrative de son pays. Comme l'allemand à Prague, l'anglais devient aussi une langue artificielle ou une langue de papier à Paris dès le moment où le journal *Paris Herald* (une édition européenne du *New York Herald Tribune*) y est établi en 1887²⁵². Au début des années vingt, trois autres journaux de langue anglaise édités à Paris peuvent rivaliser avec le *Herald* dans sa portée, deux autres d'origine américaine, le *Paris Tribune*, (l'édition européenne du *Chicago Tribune*) et le *Paris Times*, et le journal britannique, le *Daily Mail*²⁵³. La présence de ces journaux suggère une communauté anglophone importante et fournit la possibilité d'une vie professionnelle et une communauté littéraire potentielle aux écrivains aspirants de langue anglaise. L'édition et la diffusion des

²⁵⁰ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 335-336.

²⁵¹ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 14.

²⁵² Arlen J. Hansen, *Expatriate Paris*, op. cit., p. 24.

²⁵³ Ibid., p. 23-24, 27-28

livres et des revues en langue anglaise pendant les années vingt ne font qu'augmenter ce coefficient de déterritorialisation :

Paris held another attraction, particularly for Americans. The presence of four English-language newspapers in Paris indicated a sizable English-speaking community. It also meant that there would be numerous British and American journalists in town – and, just possibly, work too. Since Paris was hot news back home, virtually every American magazine and newspaper sensitive to its image had a branch in Paris and hired stringers to cover the news. Periodicals as diverse as the *Brooklyn Daily Eagle*, *Vogue*, the *Saturday Evening Post*, and *Vanity Fair* maintained editorial offices in Paris. For the American writer, Paris offered an assembly of fellows, a parliament of peers²⁵⁴.

Au niveau des contingences matérielles, ce qui permet aux auteurs du corpus de partir pour Paris à la recherche d'une communauté littéraire l'est le développement d'un service de troisième classe dans le transport maritime et surtout un taux de change qui avantage les dollars américain et canadien. La Première Guerre mondiale, qui laisse l'économie française atténuée, contribue à renforcer les économies de l'Amérique du Nord et rend possible pour la classe moyenne du Canada et des États-Unis un séjour parisien.

4. Conclusion

Des raisons économiques ne constituent cependant pas la seule explication à ce phénomène d'expatriation littéraire à Paris. C'est également le rôle joué par la capitale française – celui de centre culturel international – qui attire ces gens de lettres en devenir du continent américain, ainsi que les artistes de nombreux autres pays.

Dans leur analyse de l'état de leur patrimoine littéraire au début du vingtième siècle, comme tout au long du dix-neuvième, les auteurs de notre corpus estiment qu'il est le produit d'une attitude coloniale qui se conçoit selon les normes et les critères de la littérature britannique. Le départ pour Paris représente, de la part des auteurs du corpus, une réponse à, et une volonté de se démarquer de, cette disposition formatée, stéréotypée, de la part de leurs

²⁵⁴ Ibid., p. xxii-xxiii.

institutions littéraires à se soumettre sans remise en question aux traditions littéraires de l'ancienne métropole coloniale.

L'une des caractéristiques de cette propension de la part des institutions littéraires de l'Amérique du Nord, que constatent certains de nos auteurs, à se conformer aux modèles britanniques, incarne une conviction, implicite ou explicite, que la culture nord-américaine ne peut qu'inspirer une représentation littéraire inappropriée ou inférieure à ce que le parent colonial peut générer. Ce sentiment ressemble à la théorie postcoloniale de Maxwell d'aliénation linguistique, laquelle aurait lieu lorsque la langue du colon lui semble inadéquate pour invoquer, sur la page écrite, ses impressions dépeignant son nouvel environnement et sa culture émergente.

D'autres théoriciens du post colonialisme, tels les auteurs de *The Empire Writes Back*, emboîtent le pas à Maxwell et voient le défi que représente pour l'écrivain une société postcoloniale le fait de contrer cette inadaptation de la langue colonisatrice au lieu colonisé. Or, cette situation perdure jusqu'à ce que la langue soit remplacée ou réappropriée par l'écrivain lorsqu'il façonne son discours à son environnement en le représentant. L'aliénation éprouvée par plusieurs de nos auteurs est autant culturelle que linguistique. Certains d'entre eux font allusion à l'étude largement diffusée *Civilization in the United States*, qui paraît en 1922, et qui identifie aux États-Unis à cette époque un moralisme puritain dominant et une mentalité colonialiste persistante dans une civilisation qui n'est plus essentiellement anglo-saxonne mais est dépourvue de traditions culturelles nationales. Encore une fois, l'expatriation américaine à Paris peut être considérée en tant qu'opposition aux orientations culturelles prédominantes dans la société d'origine. Dans ce contexte, la culture française apparaît aux antipodes des constats publiés dans *Civilization in the United States* et vraisemblablement partagés par ceux et celles qui s'y rendent pendant les années qui suivent sa parution.

Contraire à l'indépendance politique dont jouissent les Américains par rapport à l'empire britannique depuis plus d'un siècle, il existe encore pendant les années 1920 des liens politiques entre le Canada et la Grande-Bretagne qui ne commencent à disparaître qu'en

1926 avec la déclaration Balfour, laquelle interdit formellement toute ingérence impérialiste dans l'appareil judiciaire canadien. Dans un tel contexte, les auteurs canadiens du corpus font face encore plus que leurs homologues américains à l'emprise britannique sur leurs institutions éditoriales, qui n'encouragent guère l'émergence d'une littérature à caractère national.

Cependant l'expatriation à Paris est précédée, aux États-Unis, par un exode rural vers les grands centres urbains et par une migration vers l'est à la ville de New York et plus spécifiquement au quartier de Greenwich Village. Le *midwest* américain devient l'image, surtout après la publication en 1922 de *Main Street* de Sinclair Lewis, de la pénurie culturelle. Greenwich Village, grâce à ceux et celles qui s'y installent pour célébrer une certaine forme de liberté culturelle, en vient, lui aussi, à assumer une valeur symbolique – celle de la rébellion de la part d'un nombre significatif de ses membres contre la vacuité culturelle de la classe moyenne. Mais l'identification de ce quartier avec un mode de vie libéré des contraintes de classe est elle-même issue d'une association au Quartier Latin de Paris. Certains habitants de Greenwich Village tentent d'y recréer l'atmosphère de ce lieu parisien dont ils gardent un souvenir depuis leurs années d'étudiants.

L'image du Quartier Latin, à son tour, fait partie du mythe socio-littéraire de la *vie de bohème*. Dans ses *Scènes de la Vie de Bohème*, qui paraît en France au milieu du dix-neuvième siècle, Henri Murger présente des artistes en devenir qui habitent le Quartier Latin et se mettent en scène en tant qu'artistes vivant en marge d'une société dominée par la bourgeoisie. Dans les œuvres qui suivent celle de Murger, et qui perpétuent cette image de la *vie de bohème*, tels l'opéra *La Bohème* de Puccini et le roman *Trilby* de George Du Maurier, sa composante essentielle demeure la vie de l'artiste vécue en marge d'une société capitaliste et conformiste. C'est une telle société avec laquelle nos auteurs sont confrontés en Amérique du Nord, surtout à partir de la Première Guerre mondiale, lorsque Greenwich Village est purgé de ses éléments socialement contestataires et s'assimile à la société capitaliste. Ce mythe socio-littéraire parisien attire donc des écrivains nord-américains en devenir qui rejettent la mentalité socio-littéraire colonisée au Canada et aux États-Unis. Paradoxalement, en s'expatriant pour l'expérimenter, ils acceptent ce mythe comme un autre modèle

colonisateur qui, depuis l'époque de Murger, séduit les artistes qui s'installent à Paris et exporte le stéréotype d'un mode de vie artistique au niveau international.

Nos auteurs choisissent de faire l'expérience eux-mêmes de la problématique postcoloniale que découvrent leurs ancêtres colons qui arrivent sur le nouveau continent avec leur langue importée. Si cette expérience ressemble plus à un exil qu'à une colonisation, la problématique n'est pas dissimilaire — celle d'un décalage entre leur langue et leur culture d'adoption. Cependant, si l'expatriation de nos auteurs à Paris peut être regardée d'une perspective postcoloniale où une tradition du vieux monde, en l'occurrence le mythe socio-littéraire de la *vie de bohème*, s'impose aux gens de lettres du nouveau monde, ces derniers cherchent activement une identité littéraire dans l'altérité. Ils le font en établissant une distance entre leur langue et leur nouveau milieu qui est plus appréciable que celui avec lequel ils sont confrontés dans leur propre culture issue d'une colonisation.

Cette fuite, symbole d'un rejet des traditions britanniques, semble correspondre au concept de la ligne de fuite, développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari. À partir de leur étude de l'univers de Franz Kafka, ils soutiennent que l'individu, appelé à se soumettre totalement aux puissances oppressives d'une société, peut répondre à l'inhumanité du système oppressif en fuyant, en devenant autre chose qu'humain — d'où dans son écriture le devenir-animal de Kafka, dans ses multiples formes.

Dans *Dialogues*, Deleuze applique ces concepts, la ligne de fuite et le devenir, à ce qu'il dénomme la littérature *anglaise-américaine*. Sans qu'il le fasse explicitement, cette construction illustre en soi une relation entre ces deux littératures nationales dont l'une est issue de l'autre mais dont l'interpénétration des éléments fait déborder des frontières géographiques et historiques. Il définit dans le contexte de ces littératures le devenir en tant qu'interpénétration : ainsi Achab, dans le roman *Moby Dick*, d'Herman Melville, s'engage dans un devenir-baleine où lui et son objet se déterritorialisent dans cette rencontre entre deux règnes. Ces rencontres déterminantes ont lieu sur les lignes de fuite, des vecteurs de mouvement de déterritorialisation. L'acte d'écrire même, affirme Deleuze, joue ce rôle de ligne de fuite qui permet à l'écrivain de rencontrer son lectorat. À son tour, le lecteur donne

un devenir à l'écriture, car c'est à son intention et non pas seulement à sa place que l'écrivain crée son art. C'est cela le but ultime de la littérature selon Deleuze, la création d'un peuple – un ensemble réuni par l'appartenance à une société littéraire.

En écrivant en langue anglaise à Paris, les auteurs du corpus déterritorialisent leur langue plus encore qu'elle ne l'est lorsque leurs ancêtres colons arrivent au nouveau monde. Or, cette langue ne peut pas s'imposer à la population francophone dominante de leur ville d'adoption. Dans ce contexte, l'anglais est, comme l'allemand de Kafka à Prague, sinon la langue administrative d'un empire, une langue artificielle ou une langue de papier. La présence d'une communauté anglophone importante à Paris dans les années qui suivent la Première Guerre mondiale donne lieu à la publication de journaux en langue anglaise, et par conséquent à une communauté littéraire anglophone potentielle.

Que ce soit des signes de leur propre culture, comme les journaux et d'autres publications dans leur langue, qu'ils voient déterritorialisée sous un regard français, ou une langue déterritorialisée dans un effort pour recréer dans leur propre langue des qualités de la langue française, le lien établi entre ces mémorialistes anglophones et leur habitat parisien commence avec leur engouement pour la littérature et la culture française que représente cette ville. En marquant le territoire de leur communauté à Montparnasse, ils deviennent partie intégrante de la ville et cette partie de Paris « devient » américaine. Mais tout ce qui représente pour eux Paris ou la France est aussi affecté par cette déterritorialisation. La littérature des siècles passés et les garçons dans les cafés sont partie intégrante du système des relations et des échanges dans cette double capture. Car même si ces valeurs françaises sont modifiées pour ces Canadiens et Américains par un contact ou un regard plus immédiat, elles gardent, néanmoins, leur fonction « déterritorialisante. » Cette fonction marque la distance qui sépare culturellement ces étrangers de la vie parisienne. Dans son article, « The Twenties in Montparnasse », Cowley qualifie les motivations derrière cette « colonisation » de recherche par ces jeunes écrivains américains d'un foyer spirituel: « So they went to Paris [...] as if they were seeking a spiritual home. »²⁵⁵ Ainsi deux images, la colonisation d'une

²⁵⁵ Ibid, p. 51.

partie de Paris par ces étrangers et leur quête d'une demeure littéraire ou artistique, représentent des thèmes majeurs dans ce corpus de mémoires tel qu'on le verra dans le chapitre deux de la thèse.

DEUXIÈME PARTIE

LIEU ET COMMUNAUTÉ À PARIS

En arrivant dans la capitale française, nos auteurs s'approprient inévitablement des lieux géographiques. Lorsqu'ils forment leur communauté, ils trouvent des points de repères, que ce soit la bibliothèque-librairie de Sylvia Beach, « Shakespeare and Company », les salons de Gertrude Stein ou de Natalie Clifford Barney, ou encore des cafés et des bars. Bien que Montparnasse constitue la partie la plus importante de leur territoire géographique, ils ont tendance à assimiler ce quartier au quartier traditionnel des artistes, le Quartier Latin. Lorsqu'ils s'approprient un territoire, nos mémorialistes créent des agencements ou des ensembles qui représentent pour eux ce territoire – des signes et des postures. Sortir du territoire pour le redécouvrir constitue une de ses postures, et ces auteurs éprouvent le besoin de sortir du territoire parisien pour mieux profiter de ce que la ville représente pour eux – un lieu de stimulation – mais ils doivent aussi apprivoiser ce qui pourrait devenir pour eux un lieu de dépendance. Alors, tous ces aspects géographiques de l'appropriation d'un territoire font l'objet du premier chapitre de cette partie de la thèse.

Dans le deuxième chapitre, il sera question de l'appropriation des espaces sociaux. Nous nous intéressons aux rencontres de nos mémorialistes avec des auteurs et des artistes français à Paris, ainsi qu'à leurs rapports avec des maîtres littéraires anglophones potentiels, tels Gertrude Stein, James Joyce, Ford Madox Ford, et Ezra Pound, et à leurs relations avec d'autres membres de leur communauté littéraire nord-américaine, tels Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Robert McAlmon, Morley Callaghan et Malcolm Cowley. Finalement, nous prendrons en considération le dialogue intertextuel qui émerge de ce corpus de mémoires lorsque leurs auteurs se renvoient mutuellement des images d'eux-mêmes.

CHAPITRE I

APPROPRIATION DES LIEUX GÉOGRAPHIQUES

Cette fuite, accompagnée d'un désir de renouveler la langue même, de se refaire un territoire social et linguistique, peut s'étudier à l'aide de concepts deleuziens, territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation. Théories postcoloniale et deleuzienne se combinent et complètent notre étude des tracés géographiques dominés par les auteurs de notre corpus.

Domiciles, lieux extérieurs, salons, cafés accueillent les mémorialistes et enrichissent leur créativité, selon des modalités propres à chacun. Des espaces extra-parisiens s'ajoutent à leurs expériences et stimulent leurs écrits, même si Paris, son effervescence, reste le territoire multiforme en éternelle évolution au cœur des mémoires.

1. La création d'un lien d'appartenance des expatriés nord-américains avec leur ville d'adoption

En s'installant à Paris les auteurs de ce corpus de mémoires semblent déplacer une problématique identitaire, liée à un contexte postcolonial, à une autre dans un pays étranger. Comme on l'a constaté dans le premier chapitre, Maxwell met à jour, dans son essai, « Landscape and Theme », la crise littéraire à laquelle les écrivains d'origine européenne sont confrontés au Canada et aux États-Unis. Il la qualifie de développement difficile d'une relation entre le soi colonial et le lieu colonisé. Il arrive à la conclusion que la géographie du lieu colonisé prend dans cette littérature une signification d'appropriation ou de titre constitutif de propriété : « In the colonized countries, where different races and cultures cross, the land naturally assumes these symbolic meanings of possession, of title²⁵⁶. »

²⁵⁶ Maxwell, p. 89.

Bien que ces visiteurs du continent nord-américain à Paris dans les années 1920-1930 ne soient pas des colons dans le sens technique du terme, leur situation n'est pas sans similarité avec la problématique postcoloniale de la création d'un lien d'appartenance du colon avec son nouveau pays. Cependant, leur présence dans la capitale française est moins motivée par un désir d'intégrer la culture, la langue et les traditions de ce pays que par un effort pour s'incorporer dans la vie artistique que représente à leurs yeux Paris après la Première Guerre mondiale. Leurs mémoires témoignent de leur désir de créer un autre ensemble à Paris. Une étape incontournable dans la création de leur lien d'appartenance avec leur ville d'adoption passe par l'appropriation progressive de certains lieux parisiens.

Lorsque les Américains se retrouvent dans cette partie de Paris pendant la décennie, ils créent leur propre territoire au milieu de ce qui est déjà un lieu de rassemblement d'artistes, un lieu qu'ils associent au Quartier Latin et à une certaine *vie de bohème*. Dans *Paris Was our Mistress*, Samuel Putnam présente l'idée que lui et ses compatriotes se font de « leur » Quartier Latin. Ce territoire ressemble à celui défini par Cowley dans son article et comprend une grande partie du sixième arrondissement dont la rue de l'Odéon, le boulevard Saint-Germain, la place Saint-Germain-des-Prés la rue Bonaparte, la place Saint-Michel et jusqu'au Boulevard Saint-Michel. Ce dernier boulevard constitue la frontière entre le sixième arrondissement et le cinquième où se trouve le Quartier Latin proprement dit. Putnam signale que même cette vision géographiquement imprécise du quartier artistique traditionnel s'efface souvent pour les membres de sa communauté pour qui le Quartier Latin est représenté par certains cafés du carrefour Vavin à Montparnasse, qui se trouvent au croisement des Boulevards Montparnasse et Raspail, toujours dans le sixième arrondissement. Leur inévitable découverte du véritable Quartier Latin, cependant, leur rappelle que le leur n'est qu'un rejeton ou une imitation de l'original :

The Carrefour Vavin neighborhood did not, of course, constitute the entire Latin Quarter, though this was a fact which we who lived and congregated there tended to overlook [...] All of us discovered from time to time this real and original Latin Quarter of which our own was but an offshoot and, to a large extent, an imitation [...] and then we would return once more to our accustomed places at the Dôme, the Coupole, or the Select, to resume our discussions of art and America and the artist soul and to revel in the 'freedom' we had so bravely achieved²⁵⁷.

La parenté entre ces deux quartiers est commentée d'une manière explicite dès le début de l'exode américain vers Paris dans un témoignage intitulé *Paris on Parade*; il est livré par Robert Wilson, un journaliste américain. Wilson dépeint Montparnasse comme le Quartier Latin des années vingt car il estime que ce que représente le Quartier Latin est un mode de vie : des mœurs bohèmes pittoresques nées de la jeunesse et d'une aspiration de révolte. Il juge qu'en 1921, cet esprit s'est déplacé vers le sud-ouest à Montparnasse :

At this point no doubt up will start the stickler for rule and accuracy with the objection that the district above described is not the Latin Quarter at all but (*vide* guide-book) the Montparnasse quarter. Technically, the objection must be sustained. Speaking by the book, the proper Latin Quarter, the one to which old Rabelais gave the name in the first place, is a section of Paris with a half-mile frontage on the Seine opposite the island of the Cité and Notre Dame and running back southward along its two central thorough-fares, the Rue St. Jacques and the Boulevard St. Michel, to the Luxembourg Gardens or a little beyond...But the Latin Quarter is not a geographical precinct; it is a spirit, a mode of life, a picturesque Bohemianism born of youth and rebellious aspiration. In that sense it is as much as alive as ever. It has merely moved away from old haunts and into brighter, airier and pleasanter quarters to the southwest-into Montparnasse²⁵⁸.

Avec son roman *The Sun Also Rises*, Hemingway semble assimiler les deux quartiers. Lorsque le narrateur, Jake, informe ses collègues qu'il habite le « Quartier », ils commencent à discuter des cafés le Dingo et le Sélect, qui se trouvent à proximité du Carrefour Vavin, à Montparnasse :

²⁵⁷ Samuel Putnam, op. cit., p. 96-100.

²⁵⁸ Robert Wilson, *Paris on Parade*, op. cit., p 195-97.

‘What do you do nights, Jake?’ asked Krum. ‘I never see you around.’
 ‘Oh, I’m over in the Quarter.’
 ‘I’m coming over some night. The Dingo. That’s the great place, isn’t it?’
 ‘Yes, That, or this new dive, the Select.’²⁵⁹

1.1. Montparnasse associé au Quartier Latin

Ces Américains et Canadiens qui arrivent à Paris au lendemain de la grande guerre ne sont pas les premiers à associer Montparnasse au Quartier Latin. Humphrey Carpenter brosse un tableau du développement de Montparnasse en tant que quartier des artistes à la fin du dix-neuvième siècle dans son livre *Geniuses Together*. Le succès de Montmartre et de ses cabarets, affirme-t-il, pousse les hommes de lettres Alfred Jarry et Guillaume Apollinaire et les artistes tels que le Douanier Rousseau, Amedeo Modigliani, Marc Chagall, et plus tard, Pablo Picasso, vers le calme relatif de Montparnasse. Au début des années 1920, Georges Braque et André Derain sont des habitués du Dôme qui compte également Picasso et Henri Matisse parmi ses fidèles. « Le Quartier » - qui signifie jadis le Quartier Latin dans le lexique des artistes parisiens - comprend donc Montparnasse pendant cette brève période : « So well established was Montparnasse as the domicile of Parisian artists that the custom had grown up of referring to it casually as ‘the Quarter’, a title properly belonging to the true Latin Quarter²⁶⁰. » Carpenter considère que c’est en effet la présence des artistes parisiens qui attire, dans un premier temps, des Américains à Montparnasse, lesquels, par la suite, y construisent un territoire qui possède sa propre force d’attraction.

Putnam fait mention dans son texte du moment historique où Montparnasse supplante Montmartre comme centre artistique et intellectuel de Paris. Montparnasse, affirme-t-il, devient le territoire d’Alfred Jarry et de Paul Verlaine à la fin du dix-neuvième siècle. Lorsque le quartier est adopté par les Américains des décennies plus tard, Picasso et d’autres peintres de la mouvance cubiste y viennent de Montmartre régulièrement. Dans cette représentation de Montparnasse, Putnam établit la qualification du quartier en tant que lieu

²⁵⁹ Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, New York, Scribner’s, 2003, p. 44.

²⁶⁰ Humphrey Carpenter, op. cit., p. 90.

géographique qui continue d'attirer et de nourrir des artistes et des gens de lettres et qui peut donc proposer un environnement fertile aux Américains qui souhaitent en profiter:

Just why the Left Bank and the boulevard du Montparnasse should have come to be the habitat of the tribe might be a bit hard to explain; one would have to explain why it is that Parisian intellectual life in general has so largely tended to center there. In any event, it was upon one of these terraces that Verlaine sat and sipped his absinthe... Today it is pernod, but the place remains Montparnasse. Montmartre had its day—in the early part of the century, when Picasso, Braque, Derain, and others were laying the foundations of Cubism—but it is back to Montparnasse that they seem to gravitate. Not even Picasso can stay away entirely²⁶¹.

1.2. La construction d'un territoire marqué par des composantes des milieux artistiques

Cette association de certains quartiers de Paris aux milieux artistiques qui s'y trouvent constitue un élément important dans l'appropriation du territoire par les auteurs de ce corpus des mémoires. Or, une telle identification représente ce que Deleuze et Guattari affirment être la marque qualitative qui définit un territoire. Cette marque confère à un lieu géographique ou social une qualité expressive lors d'un processus de territorialisation. Dans ce processus, le territoire est construit avec des aspects et marqué par des indices empruntés à des composantes des milieux. Mais le territoire est défini par les matières d'expression ou des qualités :

Prenons un exemple comme celui de la couleur, des oiseaux ou des poissons : la couleur est un état de membrane, qui renvoie lui-même à des états intérieurs hormonaux; mais la couleur reste fonctionnelle, et transitoire, tant qu'elle est liée à un type d'action (sexualité, agressivité, fuite). Elle devient expressive au contraire lorsqu'elle acquiert une constance temporelle et une portée spatiale qui en font une marque territoriale, ou plutôt territorialisante; une signature²⁶².

Deleuze et Guattari considèrent que c'est cette marque, et l'expressivité qu'elle représente, qui fait le territoire. Car un territoire est créé lorsque des composantes de milieux deviennent qualitatives dans le processus de territorialisation. Mais l'émergence du qualitatif ou de l'expressif n'évince pas le possessif ou l'appropriatif du concept du territoire :

²⁶¹ Samuel Putnam, op. cit., p. 65-66.

²⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 387.

L'expressif est premier par rapport au possessif, les qualités expressives, ou matières d'expression sont forcément appropriatives, et constituent un avoir plus profond que l'être. Non pas au sens où ces qualités appartiendraient à un sujet mais au sens où elles dessinent un territoire qui appartiendra au sujet qui les porte ou qui les produit. Ces qualités sont des signatures, mais la signature, le nom propre, n'est pas la marque constituée d'un sujet, c'est la marque constituante d'un domaine, d'une demeure²⁶³.

Dans un autre ouvrage, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze et Guattari observent qu'autant les animaux accordent une importance capitale à former des territoires, autant ils ne cessent d'en sortir, « et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature (l'éthologue dit que le partenaire ou l'ami d'un animal 'vaut un chez-soi', ou que la famille est un 'territoire mobile') »²⁶⁴. Les deux penseurs voient en ce modèle, territorialisation-déterritorialisation-reterritorialisation, un lieu commun de la vie et de l'histoire humaine. À l'instar du règne animal, la reterritorialisation chez l'homme peut prendre plusieurs formes : « Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche ou rêve²⁶⁵. »

Or, cet ensemble de concepts ne se limite pas à une territorialité géographique et peut être aussi bien psychologique ou sociale que physique. Qui plus est, Deleuze et Guattari font une distinction entre la déterritorialisation relative et celle qui est absolue. La première « concerne le rapport historique de la terre avec les territoires qui s'y dessinent ou s'y effacent », tandis que la deuxième se produit « quand la terre passe dans le pur plan d'immanence d'une pensée—Être, d'une pensée²⁶⁶ ». Dans *Le vocabulaire de Deleuze*, François Zourabichvili établit une parenté entre la déterritorialisation absolue et le devenir, un autre concept Deleuzo-Guattarien, dans lequel deux termes hétérogènes se rencontrent et se déterritorialisent mutuellement formant ainsi un contenu propre au désir : « la différence relatif-absolu correspond à l'opposition de l'histoire et du devenir, la déterritorialisation

²⁶³ Ibid., p. 389.

²⁶⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 66.

²⁶⁵ Ibid., p. 66.

²⁶⁶ Ibid., p. 85.

absolue étant le moment du désir et de la pensée²⁶⁷ ». Mais si Deleuze et Guattari insistent sur cette précision, ils ne nient pas pour autant le rapport essentiel entre ces deux types de déterritorialisation :

Reste que la déterritorialisation absolue ne peut être pensée que suivant certains rapports à déterminer avec les déterritorialisations relatives, non seulement cosmiques, mais géographiques, historiques et psycho-sociales. Il y a toujours une manière dont la déterritorialisation absolue sur le plan d'immanence prend le relais d'une déterritorialisation relative dans un champ donné... Pour que la philosophie naisse, il a fallu une *rencontre* entre le milieu grec et le plan d'immanence de la pensée²⁶⁸.

1.2.1. Le processus de la colonisation : un agencement du soi colonial et du lieu colonisé

Ces mouvements de territorialisation, déterritorialisation et de reterritorialisation constituent un axe à partir duquel le concept d'agencement se divise. Deleuze élabore ce concept dans *Dialogues* lorsqu'il affirme qu'il n'y a pas « d'agencement sans territoire, territorialité, et re-territorialisation qui comprend toutes sortes d'artifices. Mais pas d'agencement non plus sans pointe de déterritorialisation, sans ligne de fuite, qui l'entraîne à de nouvelles créations...²⁶⁹ ». L'autre axe du concept de l'agencement est celui des états de choses, ou de corps, et des énoncés. Plutôt que de concevoir une correspondance uniquement descriptive entre les deux, Deleuze les voit « comme deux formalisations non parallèles, formalisation d'expression et formalisation de contenu... La seule unité vient de ce qu'une seule et même fonction, un seul et même 'fonctif', est l'exprimé de l'énoncé et l'attribut de l'état de corps...²⁷⁰ ». Pour illustrer ces formalisations, Deleuze choisit l'exemple de la féodalité. Il voit apparaître un nouvel agencement de guerre dans la symbiose homme-animal qui permet le développement de l'étrier. Dans cet agencement homme-cheval-étrier, les corps se transmettent des affects respectivement :

²⁶⁷ François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, op. cit., p. 28.

²⁶⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, op. cit., p. 85-89.

²⁶⁹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 87.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 86.

Les technologues ont expliqué que l'étrier permettait une nouvelle unité guerrière, en donnant au cavalier une stabilité latérale : la lance peut être coincée sous un seul bras, elle profite de tout l'élan du cheval, agit comme pointe elle-même immobile emportée par la course²⁷¹.

Autour de cet agencement machinique d'« effectuation » s'organise le régime d'énoncés, ou l'agencement collectif d'énonciation qu'est la féodalité. Car c'est une machine sociale qui formalise l'expression aux agencements technologiques : « Dans le cas de l'étrier, c'est la donation de terre, liée pour le bénéficiaire à l'obligation de servir à cheval, qui va imposer la nouvelle cavalerie et capter l'outil dans l'agencement complexe : féodalité²⁷². » Il applique le même exemple, celui de la féodalité, à l'autre face de l'agencement—celle des mouvements territoriaux. Or, le système de sous-inféodation, la terre redistribuée aux chevaliers, constitue une reterritorialisation, de même que l'étrier reterritorialise la monture du chevalier. Mais Deleuze voit aussi dans la féodalité des mouvements de déterritorialisation :

[...] déterritorialisation de l'empire, et surtout de l'Eglise dont on confisque les biens fonciers pour les donner aux chevaliers; et ce mouvement trouve une issue dans les Croisades, lesquelles opèrent pourtant leur tour une re-territorialisation d'empire et d'église (la terre spirituelle, le tombeau du Christ, le nouveau commerce); et le chevalier n'a jamais été séparable de sa course errante poussée par un vent, de sa déterritorialisation à cheval; et le servage lui-même n'est pas séparable de sa territoriale féodale, mais aussi de toutes les déterritorialisations précapitalistes qui le traversent déjà²⁷³.

Ce concept de l'agencement, qu'élaborent Deleuze et Guattari, partage certains éléments avec le modèle de la théorie postcoloniale dans « Landscape and Theme » de Maxwell. L'environnement physique auquel les colons sont confrontés dans leur nouveau pays constitue l'état des choses ou du corps géographique dont l'énoncé est l'étrangeté ainsi que la tentative d'une communion avec cette nature sauvage :

²⁷¹ Ibid., p. 84.

²⁷² Ibid., p. 85.

²⁷³ Ibid., p. 87.

Understandably, writers and critics in the white Commonwealth countries began early to concern themselves with the physical features of their new surroundings. Here the unfamiliar was most strikingly and most impressively manifest; and in the nineteenth century, when writing in these countries really began to develop, communion with wild nature was the most proper of literary exercises²⁷⁴.

Cette recherche d'une relation entre le soi colonial et le lieu colonisé est elle-même issue d'une déterritorialisation du colon par rapport à son pays d'origine. Son appropriation de ces lieux géographiques non familiers les reterritorialise dans un nouvel agencement qui est la colonisation même. Car, dans ce processus, les points de repère de la métropole servent à rendre familier le terrain inconnu et le refaire à l'image du pays fondateur. Mais au-delà de cette appropriation physique des lieux, Maxwell fait allusion, comme on a vu au début de ce chapitre, à une appropriation littéraire ou symbolique de cette nouvelle terre dès son incorporation dans la littérature produite par les colons.

1.2.2. La reconnaissance des marques territoriales artistiques parisiens

C'est en effet une reterritorialisation qu'effectuent ces Américains et Canadiens lorsqu'ils arrivent à Paris. Ils se reterritorient sur quelque chose d'une autre nature – une autre tradition artistique dont ils cherchent à s'inspirer. Or, la première étape de leur appropriation de ces lieux géographiques consiste en leur reconnaissance des marques territoriales des artistes déjà associés à ces endroits. Dans ce sens, dès son arrivée dans la ville, John Glassco prend d'abord pleinement conscience du fait qu'il est un étranger dans la ville de Baudelaire, Apollinaire et le peintre Maurice Utrillo. Mais il se souvient que peu après s'être fait cette réflexion, il ne se sent plus uniquement dans leur ville mais aussi dans la sienne :

²⁷⁴ D.E.S. Maxwell, op. cit p. 83.

The next day we crossed the channel and arrived in Paris around six o'clock in the evening. It was dark, damp, and snowing slightly, and I suppose the city did not look its best from the train windows, but I had only to think I was now in the city of Baudelaire, Utrillo and Apollinaire to be swept by a joy so strong it verged on nausea. Coming out of the Gare du Nord, however, and standing on the wet dark street with a little wall of trunks around me and a vision of half-a-dozen brightly lit cafés opposite, I had a much different impression—the warm, prosy, comfortable feeling of having somehow come home²⁷⁵.

Peu après son installation dans la capitale française, Bravig Imbs se sert du même vocabulaire d'appropriation que Glassco. Il témoigne du sentiment, peu après son arrivée, d'être chez lui dans cette ville étrangère. Il exprime cette impression dans le contexte de son appréciation des qualités esthétiques de la topographie urbaine du traditionnel quartier des artistes à Paris :

After the first three dazed days in Paris, when I wandered...up and down the crooked streets of the Latin Quarter, exclaiming over every doorway, and going into ecstasies over the iron work of balconies, I determined that I had found my home at last, and that I would never leave it²⁷⁶.

Cette corrélation entre des artistes spécifiques et les cafés et d'autres lieux où ils se réunissent, en tant que composantes des milieux géographiques parisiens, devient la qualité expressive d'un territoire artistique déjà existant auquel les auteurs de ces mémoires peuvent s'intégrer. Mais lorsque la communauté américaine pénètre le territoire artistique des environs de Montparnasse au début des années vingt, les artistes locaux s'y font de plus en plus rares. Matthew Josephson, en se souvenant de son arrivée en 1921, précise que, même si les peintres tels Picasso, Braque et Delaunay fréquentent toujours à l'occasion les cafés du quartier, la Rotonde ou le Dôme, il reste qu'avec la plupart de leurs confrères célèbres, ils s'établissent de nouveau à Montmartre. Les artistes peu connus occupent toujours le Quartier Latin ou le quartier « ancien » des artistes, comme Josephson le qualifie, tandis que les écrivains français se retrouvent encore moins souvent que les peintres à Montparnasse, lui préférant la rive droite parisienne ou bien Saint Germain :

²⁷⁵ John Glassco, op. cit., p. 13.

²⁷⁶ Bravig Imbs, op. cit., p. 28-29.

We came soon enough to the famous Carrefour Vavin, the site of the several cafés mainly patronized by the Americans residing in the Montparnasse Quarter. The Dôme was at one side of the boulevard across the street from the Rotonde. These cafés were formerly the rendezvous of the Cubist painters—Picasso, Braque, Delaunay, and company—but most of the famous artists had by then moved across the river to the Montmartre. One saw these great men occasionally at the Rotonde and Dôme, however, on Sunday afternoons, when they were not working. The lesser artists of every nationality and color still lived in the old artists' quarter [...]²⁷⁷

Josephson fait référence, cependant, à certains hommes de lettres français qui se regroupent à Montparnasse au café La Closerie des Lilas. Éloigné du centre du quartier américain, Josephson attribue au charme bucolique de cet établissement sa propre motivation pour y établir un lieu du travail. La décoration intérieure du café, avec ses tables de marbre et de fer forgé, crée une atmosphère qu'il associe à celle qui entourait jadis un client notoire, le poète Verlaine. Josephson identifie également La Closerie aux poètes symbolistes qui s'y retrouvent plus récemment. Il se rappelle qu'au début des années vingt, quelques-uns de ces individus, et parmi eux Paul Fort, se réunissent à l'occasion pour lire leur poésie dans une pièce à l'étage :

I would take books and paper with me and work at the terrace of the Closerie des Lilas, where one had almost the feeling of being in the country. With its old marble and wrought-iron tables and green-shaded lamps, the interior of the Closerie was then something out of the days of Paul Verlaine. I knew that it was the haunt of the Symbolist poets, some of whom, aged men in sober black, with wide-brimmed hats, like Paul Fort, the so-called 'Prince of Poets,' still appeared there to give readings of their poetry on occasion in the long, dim-lit room upstairs²⁷⁸.

Hemingway fait aussi de La Closerie un de ses lieux de travail et met en valeur son appartenance au quartier où se trouve l'établissement : « There were other good cafés to work in but they were a long walk away and this was my home café²⁷⁹. » De la même manière que Josephson, il souligne le fait qu'il fréquente un café où anciennement des poètes avaient leurs habitudes. Il n'inclut pas, toutefois, Verlaine parmi ces derniers, mais révèle ailleurs dans son

²⁷⁷ Matthew Josephson, op. cit., p. 81.

²⁷⁸ Ibid., p. 80-81,

²⁷⁹ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 92.

texte qu'un autre de ses espaces de création, au 39 rue Descartes, est relié à ce poète parisien (« ...the hotel where Verlaine had died where I had a room on the top floor where I worked...²⁸⁰ »). Il identifie aussi Paul Fort parmi les hommes de lettres célèbres qui hantent toujours La Closerie, mais il prétend que ce café n'est plus un territoire véritable pour des écrivains français, Blaise Cendrars y étant le seul qu'il y rencontre :

The Closerie des Lilas had once been a café where poets met more or less regularly and the last principal poet had been Paul Fort whom I had never read. But the only poet I ever saw there was Blaise Cendrars [...] But he was the only poet who came to the Lilas then and I only saw him once²⁸¹.

La Closerie des Lilas est, pour Morley Callaghan, attachée à un autre de ses anciens habitués, Guillaume Apollinaire. Au centre de la description qu'en fait Callaghan, c'est ce lien avec le poète qui semble contribuer à l'ambiance chaleureuse du café. Ce caractère cordial est mis en contraste avec les établissements bondés d'Américains plus loin sur le Boulevard du Montparnasse : « How lovely the lighted tables spread out under the chestnut trees looked that April night; a little oasis of conviviality! Apollinaire's Café²⁸². »

Callaghan remarque une convivialité semblable au café Aux Deux Magots dans le quartier de Saint-Germain-des-Près. Avec deux autres établissements à proximité, Lipp's et Le Flore, il considère que ce quartier est celui des intellectuels. Si, comme Josephson, il constate la présence d'écrivains français, tel André Gide, Callaghan trace le portrait d'un lieu qui attire une société davantage internationale :

St. Germain des Près, with its three cafés, Lipp's, The Flore, and the Deux Magots, is a focal point, the real Paris for illustrious intellectuals. Painters and actors from other capitals, and expensive women came to this neighborhood too. André Gide might be having dinner at the Deux Magots. Picasso had often passed on the street. The Deux Magots, while remaining a neighborhood café, was a center of international Paris life²⁸³.

²⁸⁰ Ibid., p. 4.

²⁸¹ Ibid., p. 81.

²⁸² Morley Callaghan, op. cit., p. 83.

²⁸³ Ibid., p. 191-192.

Lorsque, ailleurs dans son texte, Callaghan établit un rapprochement entre ce quartier et la littérature française, il ne fait pas allusion aux habitués actuels ou anciens des Deux Magots. C'est plutôt la toponymie urbaine ou l'architecture de Saint-Germain-des-Prés dans un sens plus général qui lui suggère l'empreinte territoriale de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie française qui peuple les univers romanesques de Balzac et de Proust : « And to the right was the boulevard. The great houses there used to make me think of Balzac's duchesses and the world of Proust²⁸⁴. »

Callaghan réfléchit à la construction des territoires artistiques lorsqu'il se promène avec sa femme sur le Boulevard Saint-Michel, frontière entre le sixième arrondissement et le cinquième. Comme il le fait par rapport à La Closerie des Lilas, Callaghan met implicitement en opposition les cafés peu achalandés de cette partie de la ville avec ceux du centre du quartier américain et souligne le succès qu'ils connaissent pendant le siècle précédent. La gloire « fin de siècle » qu'il impute à ces lieux est symbolisée par l'exilé Oscar Wilde qui finit ses jours à Paris, plutôt que par une figure représentative de l'art ou des lettres françaises. Il en arrive à la conclusion que c'est le propre de la marque qualitative du territoire artistique à Paris que chaque génération qui se cherche un territoire dans la ville se reterritorialise sur les territoires de celles qui la précèdent : « Arm in arm we walked down the Boul' Mich, wondering why the big cafés were half deserted, cafés that in Oscar Wilde's time had been crowded, for this had been his territory. Every generation seemed to pick out its own territory in Paris, we agreed²⁸⁵. »

1.3. Circonscrire son territoire par des déplacements réguliers

Le territoire parisien de chacun des auteurs du corpus est matérialisé par des marques expressives dans leurs textes. Ces marques sont constituées par une série de mouvements réguliers ou répétés dans un espace géographique donné qui définit des limites ou des frontières du territoire. Les représentations que font ces gens de lettres des endroits qu'ils fréquentent ont pour but de circonscrire leur zone d'expérience. Le tracé territorial se trouve

²⁸⁴ Ibid., p. 205.

²⁸⁵ Ibid., p. 83.

au cœur d'un autre concept de Deleuze et Guattari, la ritournelle. À partir de l'image sonore d'un air à couplets répétés, ils mettent en valeur la qualité répétitive de la définition d'un territoire :

Pour des œuvres sublimes comme la fondation d'une ville [...] on trace un cercle, mais surtout on marche autour du cercle comme dans une ronde enfantine [...] La ritournelle va vers l'agencement territorial, s'y installe ou en sort. En un sens général, on appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux [...]²⁸⁶

C'est un tracé territorial que fait Hemingway lorsqu'il se rappelle de ses promenades habituelles dans *A Moveable Feast*. Dans cette œuvre, il dépeint avec soin un ou plusieurs trajets qu'il s'approprie et donc territorialise son milieu. Ses itinéraires sont invariablement organisés autour d'un axe de création et de récréation, au sens de divertissement. Ses pérégrinations parisiennes peuvent lui servir de simple récompense après une journée d'écriture: « ...when I had worked well, and that needed luck as well as discipline, was a wonderful feeling and I was free then to walk anywhere in Paris²⁸⁷ ».

Dans « People of the Seine », il se distrait au bord du fleuve en cherchant des livres en anglais chez les bouquinistes et en observant les pêcheurs. Mais il affirme que même quand il agit ainsi, il peut néanmoins être à la recherche de l'inspiration pour ses écrits : « I would walk along the quais when I had finished work or when I was trying to think something out. It was easier to think if I was walking and doing something or seeing people doing something that they understood²⁸⁸. »

Mais dans le récit « A Good Café on the Place Saint-Michel », lorsqu'il fait trop froid dans la chambre qu'il loue rue Descartes pour travailler, le chemin qu'il prend pour trouver une solution de rechange fait partie de sa discipline. En affrontant les éléments qui l'obligent

²⁸⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 382, 397.

²⁸⁷ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, p. 13.

²⁸⁸ Ibid., p. 42-43.

à quitter un territoire, il se reterritorialise sur un autre, en l'occurrence un café qui devient pour ses fins un lieu de la création artistique :

I walked down past the Lycée Henri Quatre and the ancient church of St.-Étienne-du-Mont and the windswept Place du Panthéon and cut in for shelter to the right and finally came out on the lee side of the Boulevard St-Michel and worked on down it past the Cluny and the Boulevard St-Germain until I came to a good café that I knew on the Place St.-Michel.

It was a pleasant café, warm and clean and friendly, and I hung up my old waterproof on the coat rack to dry and put my worn and weathered felt hat on the rack above the bench and ordered a *café au lait*. The waiter brought it and I took out a notebook from the pocket of the coat and a pencil and started to write²⁸⁹.

Cette territorialisation ou reterritorialisation de Paris, dans laquelle la géographie fonctionne comme une série de pistes qui mènent Hemingway vers des lieux propices à la création trouve un autre exemple dans sa représentation de la Closerie des Lilas. Là encore, les rues de la ville représentent à la fois les lignes qui le séparent de l'expérience de la création littéraire et celles qui l'y conduisent. Cette expérience trouve son expression au café, où l'activité artistique semble se couler dans l'ensemble des éléments et des sensations que cet espace physique représente pour Hemingway :

What did I know best that I had not written about and lost? What did I know about truly and care for the most? There was no choice at all. There was only the choice of streets to take you back fastest to where you worked. I went up Bonaparte to Guynemer, then to the rue d'Assas, up the rue Notre-Dame-des Champs to the Closerie des Lilas.

I sat in a corner with the afternoon light coming in over my shoulder and wrote in the notebook. The waiter brought me a café crème and I drank half of it when it cooled and left it on the table while I wrote²⁹⁰.

²⁸⁹ Ibid., p. 4-5.

²⁹⁰ Ibid., p. 76.

1.3.1. Organisation de l'axe rive gauche-rive droite

Malcolm Cowley, dans son article « The Twenties in Montparnasse », dresse une carte de ce qu'il dénomme "l'Amérique à Paris." Il divise cette entité en deux villes distinctes. La première se trouve sur la rive droite de la Seine, entre la Place de l'Étoile et le Louvre et accueille déjà au dix-neuvième siècle des expatriés, dont parmi eux des aristocrates ou des gens fortunés d'autres pays européens. Mais ce que Cowley met en valeur dans sa description de la communauté américaine de la rive droite parisienne est leur nouveau pouvoir économique. Puisque les économies de plusieurs pays européens sont dévastées à la suite de la guerre, les représentants de leurs classes privilégiées sont moins présents dans ces quartiers. Ce sont donc des Américains aisés, avec d'autres étrangers, qui occupent plus qu'auparavant la place de leurs illustres prédécesseurs d'avant-guerre. Les points de repère que Cowley énumère s'organisent autour des places principales: la Place de l'Étoile et ses hôtels de grand luxe ; la Place Blanche à Montmartre, et ses boîtes de nuit ; la Place de l'Opéra, avec la librairie anglophone Bretano's sur l'avenue ; et la Place Vendôme, avec l'hôtel Ritz et deux banques américaines :

It was the revelers' Paris, surviving from the Second Empire and once the dream city of German princelings, Russian grand dukes, Irish landlords, and Wallachian boyars. All these had disappeared after the war, partly giving place to strange new people, including Chinese warlords and cotton millionaires from Egypt, but the best and biggest spenders of the time were Americans²⁹¹.

L'autre « Amérique-à-Paris » identifiée par Cowley, et dont les ressortissants se distinguent de leurs compatriotes installés sur la rive droite de par leurs moyens financiers généralement modestes et leurs préoccupations littéraires, se trouve sur la rive gauche de la Seine. L'auteur d'*Exile's Return* situe la colonie littéraire américaine dans les environs de Montparnasse, et plus précisément dans le sixième arrondissement mais aussi dans certaines parties du quatorzième.

Samuel Putnam trace les grandes lignes du territoire de sa communauté lorsqu'il fait la distinction entre le centre de celle-ci et ses marges. À ses yeux, le café du Dôme fait office

²⁹¹ Malcolm Cowley, « The Twenties in Montparnasse », op. cit., p. 98.

de point central de la colonie américaine de la rive gauche. Mais Putnam considère que ses compatriotes et lui-même qui s'y installent adoptent une attitude de provinciaux vis-à-vis de la rive droite et de ses institutions américaines - l'autre « Amérique à Paris » identifiée par Malcolm Cowley. Le bureau de l'American Express, les banques américaines de la place Vendôme, le consulat américain et la librairie anglophone Brentano's, écrit Putnam, sont pour eux un pays étranger qu'ils visitent régulièrement pour mieux réaffirmer leur appartenance ou se reterritorialiser sur la rive gauche :

As for us of the Rive Gauche, we were for the most part incredibly provincial. If we took a bus for the other side, to go to the American Express to call for our mail or cash a money order; to visit one of the smaller banks, probably near the place Vendôme, where we kept what small savings we had; to go to the American consulate, to the Bibliothèque Nationale for research, or to Brentano's in the avenue de l'Opéra to see if there were any new books or magazines from America — when we did this, it was like making a journey into a foreign country, and it was with an inaudible sigh of relief that we would descend from the bus in the carrefour Vavin, where we would at once make for the Dôme by way of assuring ourselves that we were back in the routine of our 'Bohemian' lives²⁹².

Morley Callaghan développe, lui aussi, des motifs territoriaux lorsqu'il fait allusion à la routine quotidienne que sa femme et lui suivent. Comme Putnam, des déplacements réguliers sur la rive droite s'imposent notamment parce que les institutions officielles américaines, comme l'American Express, rue Scribe, s'y trouvent. Les places de l'Opéra et de la Madeleine, ainsi que les Champs Élysées constituent surtout pour Callaghan des points sur des parcours de promenade avant de rentrer sur la rive gauche pour se mettre au travail littéraire. La rive droite est, en conséquence, associée au jour, à l'exception des boîtes de nuit, Zelli's et Bricktop's à Montmartre. Ce n'est pas le café du Dôme, mais la Coupole, qui sert de point de départ à son circuit dès son lever et de lieu où il achève sa journée :

²⁹² Samuel Putnam, op. cit., p. 58.

Now that we were established we fell into a routine. We would get up around noon, walk slowly over to the Coupole, have a little lunch on the terrace, then go across the river to the American Express to inquire for mail. Sometimes we loafed around the Right Bank for two hours, having a drink at some café by the Opéra, or the Madeline, then making some purchase in the Galerie Lafayette, then on the the Champs Elysées where the sunlight was on the trees. In the daytime we never went to Montmartre, only at night when we went to Zelli's or dropped into Bricktop's...Back at the apartment I would work for a couple of hours, then at six we could be seen coming down the street by the long prison wall, turning and passing the Observatoire, then the Lilas, and on to the Coupole for an *aperitif* and some conversation [...]²⁹³

1.3.2. Les bureaux des journaux américains à Paris : cordon ombilical qui relie la communauté à son pays d'origine

Samuel Putnam et Bravig Imbs s'identifient aussi à une institution américaine de la rive droite – celle des bureaux parisiens des journaux américains dans les environs de la place de l'Opéra. Deux d'entre eux – le *New York Herald* et le *Chicago Tribune* – auxquels Putnam fait allusion, publient une édition en langue anglaise à Paris. Le *New York Herald* est édité dès 1887 rue du Louvre, tandis que la *Tribune*, dont le bureau se situe sur la rue Lamartine, apparaît en France à partir de 1917 à l'intention des soldats américains qui s'y trouvent pendant la guerre²⁹⁴. Noel Riley Fitch qualifie les journaux, dans son livre, *Hemingway in Paris*, comme le cordon ombilical qui relie la communauté américaine à son pays d'origine.²⁹⁵ Putnam lui-même est correspondant au *Chicago Daily News* pour lequel il rédige une chronique dédiée aux beaux-arts parisiens. Si Putnam semble mieux intégrer ce milieu, il signifie dans ses mémoires, comme il le fait avec la rive droite en général, sa dissemblance d'avec le quartier américain de la rive gauche :

²⁹³ Morley Callaghan, op. cit., p. 106-7.

²⁹⁴ Arlen J. Hansen, op. cit., p. 24, 274-275.

²⁹⁵ Noel Riley Fitch, *Hemingway in Paris: Parisian Walks for the Literary Traveller*, Wellingborough, Northamptonshire, Equation, 1989, p. 144.

On the Right Bank, in the neighborhood of the place de l'Opéra, there were the industrious newspapermen : John Gunther, in charge of the *Chicago Daily News* office, Bill Bird of the *New York Sun*, and others. At that time I was doing a Paris art letter for the *News*, and used to drop in to see Gunther occasionally. I was impressed not only by his industry but by his dignity, his assurance, his serious and intelligent interest in the European political and social scene. He would give a party at his home now and then, but it would be very different from those of the Quarter. The same was true of Bird and most of the other men I met. It was true, also, of the best men on the Paris staffs of the *New York Herald* and the *Chicago Tribune*²⁹⁶.

Dans un premier temps, c'est le quartier de l'Opéra, sur la rive droite, et celui de l'Odéon, sur la rive gauche, qui dominent le Paris de Bravig Imbs. Il commence sa carrière de journaliste sur la rive droite, au *Chicago Tribune* avant d'intégrer le *Paris Times*, une autre édition parisienne qui commence ses opérations en 1924 rue Jean-Jacques Rousseau.²⁹⁷ C'est en exerçant son nouveau métier à la *Tribune* qu'Imbs apprend que son compatriote, l'homme de lettres Elliot Paul, avec qui il préparera ultérieurement les premiers numéros de la revue *transition*, est aussi à l'emploi du journal. Imbs met en opposition son admiration pour l'œuvre de Paul avec la nonchalance avec laquelle un collègue britannique lui annonce la présence de ce dernier parmi eux : « 'A writer!' I exclaimed, shocked at his tone of indifference. 'Why he's one of the very best we have. Didn't you ever read 'Indelible'? Elliot Paul has been one of my quiet idols for years'²⁹⁸. » Imbs et Paul font partie des journalistes américains auxquels Samuel Putnam fait allusion lorsqu'il désigne leur territoire aux environs de la place de l'Opéra. Il précise que Paul ne fréquente guère le café du Dôme mais rencontre ses collaborateurs de *transition* dans le quartier de la place de l'Odéon. Putnam considère que Paul et Imbs, comme plusieurs de leurs confrères journalistes, se tiennent à l'écart du quartier américain de Montparnasse :

²⁹⁶ Samuel Putnam, op. cit., p. 70-71.

²⁹⁷ Arlen J. Hansen, op. cit., p. 23.

²⁹⁸ Bravig Imbs, op. cit., p. 48.

Elliot Paul, at first literary editor and then city editor of the Paris edition of the *Chicago Tribune*, was seldom seen around the Dôme but belonged rather to the transition group of the place de l'Odéon quarter...and there were Archibald MacLeish, Glenway Westcott, Bravig Imbs, George Antheil, and others, all of whom kept very much to themselves, the majority of Montparnassians not even being aware of their presence²⁹⁹.

1.3.3. À la rencontre des dadaïstes à l'Opéra : à mi-chemin entre Montmartre et Montparnasse

Les déambulations de Matthew Josephson sont aussi rapportées dans ses mémoires selon un axe rive gauche-rive droite. Mais le quartier de l'Opéra ne se résume pas, pour lui, aux institutions américaines qui s'y trouvent, puisque Josephson s'intéresse au mouvement artistique dadaïste et à la révolution culturelle qu'il propose aux membres qui se regroupent dans les cafés des environs. Commencé à Zurich en 1916, ce mouvement artistique, qui remet en question tous les modes d'expression traditionnels, s'achève à Paris en 1923 dans la dissidence surréaliste. Dans *Exile's Return*, Malcolm Cowley cite Tzara lorsque ce dernier déclare que l'essence même du mouvement dadaïste se trouve dans son manque de sens ou de toute signification logique. Cowley voit dans ses propos une contradiction car les dadaïstes se servent des principes rationnels pour, ensuite, en nier l'existence :

And yet this meaningless movement published its manifesto, offered its explanations, and propounded its philosophy in the same breath as its hatred of philosophers. It had reached a point beyond the bounds of logic, but had reached it by a perfectly logical process. In every direction it was a carrying to extremes of the tendencies inherent in what I have called the religion of art³⁰⁰.

Josephson fait la connaissance de Tristan Tzara, qui incite le mouvement à commencer à Paris en 1920, par l'entremise de l'artiste américain Man Ray, au café La Rotonde. À cette occasion, Josephson interroge Tzara sur la révolution culturelle proposée par les dadaïstes, fondée sur une remise en question des valeurs sociales et artistiques généralement admises dans leurs sociétés. Ensuite, lors d'une exposition des œuvres de Man Ray, Josephson rencontre l'écrivain Louis Aragon, une des trois figures de proue, avec André Breton et

²⁹⁹ Samuel Putnam, op. cit., p. 71.

³⁰⁰ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 148.

Philippe Soupault, du dadaïsme français. C'est Breton qui préside les réunions du mouvement au café où les membres du mouvement se réunissent :

[...] he had gradually assumed command of the Dadaist cenacle in Paris, and was their tacitly acknowledged 'pope' or 'archimandrite.' Usually, he would be seated at the head of the table at their chosen café, Cintra's, a dim tavern situated on the Right Bank of Paris in an arcade between some old buildings (now demolished) back of the Opéra... They would meet at regular intervals almost every day, at the same hour of the afternoon, at the same café, Cintra's, or its annex, Le Petit Grillon, which were both as dim as the interior of an old church; and they would take their walks together³⁰¹.

Le vrai nom de ce lieu, qui figure dans le livre de Louis Aragon *Le Paysan de Paris*, est le Certâ. Cet établissement se trouvait dans une ruelle aujourd'hui disparue, connue sous l'appellation de passage de l'Opéra, qui donnait sur le boulevard des Italiens³⁰². Aragon qualifie le café de « siège principal des assises de Dada » et il se souvient de l'avoir choisi avec André Breton pour les réunions du groupe « par haine de Montparnasse et de Montmartre³⁰³ ». Mais comme le constate Arlen Hansen dans son livre *Expatriate Paris*, ce choix peut s'expliquer également par le fait que l'établissement se trouve à mi-chemin entre Montmartre et Montparnasse, les deux milieux artistiques importantes de la ville : « André Breton, Tristan Tzara, and other Dadaïstes deliberately chose the cafés in the *passage* for their Dada sessions precisely because they were midway between Montmartre and Montparnasse, the two traditional centers of art in Paris³⁰⁴ ».

C'est en effet entre Montparnasse et Montmartre que Josephson suit son ami Aragon qui, malgré le ressentiment qu'il exprime à l'égard des deux quartiers, se promène régulièrement dans l'un ou l'autre le soir. Pendant leurs interminables pérégrinations, Josephson devient un témoin privilégié du processus de création littéraire d'Aragon, alors que ce dernier raconte des histoires qui figurent par la suite dans ses romans. Mais Josephson profite aussi de la

³⁰¹ Matthew Josephson, op. cit., p. 116-119.

³⁰² Arlen J. Hansen, op. cit., p. 21-22.

³⁰³ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 90.

³⁰⁴ Arlen J. Hansen, op. cit., p. 22.

culture géographique et littéraire d'Aragon pour approfondir ses propres connaissances de Paris :

In our rambles about Paris, Aragon showed enough nervous energy to wear me down, walking from Montparnasse to Montmartre and back across all Paris, a whole night long, while he told me fabulous stories, one after another. They were often the chapters of his future novels, which he could improvise in talk precisely as they were written afterward. He also seemed to know every house, every stone in Paris, and had the tallest tales to tell of each site we came upon, for he remembered the plots of thousands of novels he had read long ago³⁰⁵.

1.3.4. Montmartre, Pigalle et leurs boîtes de nuit : lieux touristiques privilégiés des Américains

Des années plus tard, lorsque Kay Boyle fréquente Aragon et ses amis surréalistes, ces derniers se retrouvent au quartier Saint-Germain. Elle se remémore que, lors d'une rencontre avec McAlmon dans cette partie de la ville, il l'invite à le suivre à travers la ville pour qu'elle approfondisse ses connaissances des lieux fréquentés par la communauté américaine sur la rive droite. McAlmon lui fait découvrir des boîtes de nuit, Le Grand Écart à Montmartre et Bricktop's au quartier Pigalle.

McAlmon incarne désormais pour Boyle un rôle d'initiateur à cette vie parisienne de la rive droite, mais elle croit partager avec lui à cette occasion le sentiment d'isolement de la clientèle du Grand Écart. Si le patron du Grand Écart est aussi celui du Bœuf sur le Toit, Louis Moysès, Boyle et McAlmon se trouvent entourés au Grand Écart surtout de vieux membres de la bourgeoisie française, américaine et britannique plutôt que des personnalités telles que Cocteau, Picasso, Brancusi et Marie Laurencin, qui font la renommée du Bœuf sur le Toit. Boyle s'indigne surtout qu'au contraire de McAlmon, ces bien-nantis semblent peu enclins à la philanthropie, y compris pour soutenir des artistes dans le besoin: « ...we were sitting there silenced and saddened and embittered by the ugliness and the opulence of the middle-aged people, French and American and English, who danced, and ate, and drank, and

³⁰⁵ Matthew Josephson, op. cit., p. 115-116.

threw their money away in handfuls instead of giving it to the poets and beggars of the world³⁰⁶ ».

C'est un sentiment plus fraternel que ressent Boyle lorsque McAlmon la présente à la patronne de la boîte de nuit, Bricktop's. Bricktop, une Noire américaine, dont le vrai nom est Ada Smith arrive à Paris en 1924 et travaille en tant que chanteuse et danseuse au bar Le Grand Duc sur la rue Pigalle avant d'ouvrir en face, rue Fontaine, un établissement sous son propre nom deux ans plus tard. Elle fait ainsi partie d'une tradition de propriétaires américains de boîtes de nuit dans ce quartier, qui comprend notamment Josephine Baker. Chez Josephine voit le jour en 1926, sur la rue Fontaine où se trouve également Au Zelli's, géré par Joe Zelli et où apparaît en 1927, Le Palermo, dont le patron est leur compatriote Gerald Kiley³⁰⁷. Bien que Boyle ne commente que brièvement son expérience de ce lieu ainsi que sa rencontre avec la patronne, McAlmon, dans ses mémoires, elle évoque un endroit qui, dès l'aube, compte parmi sa clientèle américaine des musiciens noirs qui terminent leur travail dans les boîtes de nuits avoisinantes : « By seven in the morning most of the other guests had departed, but Sylvia, Nina, Flossie, and I lingered. Other Negroes came in from other orchestras about town...³⁰⁸ ».

C'est par l'entremise de Boyle que John Glassco se souvient d'avoir fait la connaissance de McAlmon, qui l'initie à la rive droite. Lors de cette rencontre, Glassco, au contraire de Boyle, est déjà un habitué des lieux de rassemblements anglophones à Montparnasse tels le Dôme et la Coupole. Dans ses mémoires, il définit son territoire autour de ces lieux, affirmant que sa première semaine à Paris consiste en des allées et venues entre les cafés de ce quartier : « During our first week in Paris we never left Montparnasse at all, simply moving from one café and restaurant to another³⁰⁹. » Lorsqu'avec son compagnon canadien, Graeme Taylor, il quitte progressivement cet espace circonscrit, ils développent une routine selon laquelle ils font, sur une base presque quotidienne, un tour de la place vers la Concorde en

³⁰⁶ Ibid., 285-286.

³⁰⁷ Arlen J. Hansen, op. cit., p. 267-270.

³⁰⁸ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 50.

³⁰⁹ John Glassco, op. cit., p. 14.

taxi cabriolet avant de retourner à pied à Montparnasse. Ce faisant, Glassco met en valeur le caractère urbain de la rive droite, dont la figure métonymique est la circulation automobile parisienne. Sa représentation de la nature chaotique de la conduite qu'il y observe pourrait suggérer une comparaison implicite avec celle qu'il connaît à Montréal, mais les sensations physiques fortes qu'il cherche pendant ces sorties s'opposent surtout à la réintégration plus flegmatique de Montparnasse et la vie à laquelle Glassco s'est habitué dans ses cafés :

Merely to ride downtown in an open taxi, over the smooth streets paved with tarred wooden blocks, was a great pleasure. Almost every morning we would take a dash through the Place de la Concorde, thrilling to the absence of traffic regulations and the wild blowing of horns, and then find our way on foot back to Montparnasse for breakfast at the Dôme or the Sélect³¹⁰.

Glassco étend au fur et à mesure ses connaissances de la rive gauche au-delà de Montparnasse. Le territoire qu'il trace pendant ses promenades dans le Paris ancien le fait sortir des sentiers battus par les touristes - grands boulevards, Montmartre, Champs-Élysées, Louvre. Ce dernier Paris, il l'exclut de son territoire. Glassco se construit un espace géographique plus intimiste des cinquième et sixième arrondissements en explorant les rues étroites du Quartier Latin et celles qui mènent à la Seine. La cathédrale Notre-Dame ne fait pas partie des églises qu'il affectionne, comme les moins célèbres Saint-Séverin et Saint Julien-le-Pauvre. Mais il fait surtout un cercle concentrique autour de ces deux arrondissements lorsqu'il descend vers les rues de la Gaîté et d'Alésia au sud du quartier Montparnasse dans le quatorzième ainsi que la rue des Tanneries dans le treizième. Glassco semble caractériser cette partie de la rive gauche dans son texte par le désir qu'il éprouve d'expérimenter un Paris plus confidentiel :

³¹⁰ John Glassco, op. cit., p. 28.

Soon Graeme and I simply spent the warm sunny days of spring wandering about the odd and archaic parts of Paris — the rue Mouffetard, the Place de la Contrescarpe, the rue des Tanneries, the Halle aux Vins, the rue de la Gaîté, the Alésia district and the little network of streets around the Place St Michel—the rue Galande, the Passage des Hirondelles, the rue de la Huchette, and the churches of Saint-Séverin and Saint Julien-le-Pauvre. The Grands Boulevards, Montmartre, Passy, and the Champs-Élysées we agreed to regard as out of bounds, and we absolutely refused to enter the Louvre³¹¹.

La décision que prend ultérieurement Glassco lorsqu'il se fait accompagner par McAlmon, comme le fait Boyle, à la boîte de nuit Bricktop's près de Montmartre, apparaît comme une trahison de ses propres principes et des limites territoriales qu'il se fixe. L'image qu'il évoque lorsqu'il voit pour la première fois la Place Pigalle à la fin d'un trajet le long des grands boulevards en taxi cabriolet, s'oppose à celle qu'il présente de ses déplacements matinaux à la Place de la Concorde. Puisqu'il s'agit d'une sortie nocturne, c'est la lumière artificielle, plutôt que la vitesse qui domine son impression. Toutefois, il oppose aussitôt cette illumination à la qualité ténébreuse et sinistre qui émane de cet endroit. Pendant qu'il contemple la scène lugubre des maquereaux et des revendeurs de billets pour les boîtes de nuits à la recherche des clients, il voit passer un bus touristique d'Américaines vieillissantes pour lesquelles une vision fugitive de ce milieu fait partie de l'itinéraire touristique parisien :

I had never been here before, and though the way the lights staggered up and down the steep hill was attractive I found the atmosphere of the whole district depressing, with the pimps slouching at every corner, the touts outside the boîtes yelling at the passing groups of soldiers and tourists, and every now and then a passing busload of middle-aged American women peeping out from the sectioned windows³¹².

Glassco s'aperçoit, cependant, que McAlmon s'approprie pleinement ce territoire clinquant qui est, pour lui, l'image même de la fête foraine américaine. Ce dernier considère sa qualité factice comme la composante principale de cette partie de la ville. Celle-ci n'est pas, à ses yeux, qu'une déformation d'un milieu naturel mais elle représente également un goût généralisé de la société humaine pour ce qui est artificiel : « 'God, what a wonderful smell this quarter has! he said. 'Just like a county fair back home. It's got a special quality

³¹¹ Ibid., p. 28-29.

³¹² Ibid., p. 56.

too, so phony you can hardly believe it. The triumph of the fake, the old come-on, the swindle — it's marvellous, it's just like life³¹³.' »

Malgré ses réserves par rapport à la Place Pigalle, Glassco la fait connaître à Morley Callaghan. Il occupe alors un rôle similaire à celui que joue pour lui McAlmon. De la même manière que lors de sa première visite, Glassco identifie ce quartier à une territorialisation commerciale en tant que lieu touristique privilégié des ressortissants des États-Unis. En descendant le boulevard de Clichy vers les boîtes de nuit, les deux hommes sont abordés à plusieurs reprises par des prostituées. À Callaghan qui lui demande ce qui peut occasionner une telle insistance, Glassco explique que les vêtements que portent les deux hommes amènent à ces femmes à penser qu'ils sont nécessairement des Américains et donc des clients potentiellement intéressants :

'Say,' said Morley after he had been accosted and man-handled for the fourth or fifth time, 'what goes on here? Do we look as rich as that?'

'It's just our clothes. They think we're Americans'³¹⁴.

À cette occasion, Glassco tente une analyse du processus, ou comme dirait Deleuze, de l'agencement de l'exploitation à Montmartre. Quand il accompagne Callaghan au Palermo, Glassco observe la fatigue des danseuses de la revue qui font un spectacle toutes les quinze minutes. Il considère que le principal intéressé dans l'exploitation de ces jeunes femmes serait normalement le propriétaire de l'établissement, que Glassco confond avec celui d'une boîte de nuit avoisinante, Zelli's. Mais ce lieu signifie finalement une tentative commune mais vaine de la part de toutes les parties concernées — client, artiste, et patron — de conjuguer désir, éclat et intérêt économique :

³¹³ John Glassco, *op. cit.*, p. 14.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 98.

I watched this ton of listless flesh, these fixed smiles, these snowy pink-tipped contours, with a feeling of sadness. This place was after all only a mutual concourse of wolves, in which the appetites of desire, glamour and money were opposed and never met, where each was expensively dangled before the other and where the only real gainer was Joe Zelli himself — though even this was doubtful, since he was rumoured to be going bankrupt³¹⁵.

C'est sans illusion et en victime consentante du système que Glassco retourne au quartier Pigalle. À bout de ressources financières, il se trouve momentanément à l'emploi en tant que gigolo pour une maison close de la rue Blanche. Glassco s'étonne lorsque la patronne, Madame Godenot, parle un anglais courant avec un accent du middle-ouest américain, car l'ambiance du lieu évoque pour lui celle des écrits de Guy de Maupassant : « If this was a house of assignation, I thought, it was living up to everything I had read of such places in nineteenth-century fiction; the atmosphere was pure Maupassant. I could not match it up with the breezy, brassy voice of Madame Godenot³¹⁶. »

Si l'établissement lui-même semble sortir de la littérature française du dix-neuvième siècle, Glassco fait un rapprochement entre son expérience du lieu et un assèchement de ses propres ressources littéraires. C'est l'ironie du sort que McAlmon, qui fait découvrir ce quartier à Glassco, fasse également sortir ce dernier de la déchéance dans laquelle il se trouve dans cette partie de la ville. Après une absence de la capitale française, McAlmon prend un appartement rue d'Assas et permet à Glassco de réintégrer la rive gauche et de se rapprocher de la communauté littéraire américaine du sixième arrondissement :

I found my experiences in the rue Blanche far from pleasant. The attitude of these greedy women would soon have destroyed me altogether if I had been obliged to continue for long in their service. Worst of all, I found I was no longer able to write my poetry.

Fortunately Bob McAlmon returned to Paris in December [...] Bob was once more magnificently in funds and had sublet a large furnished apartment in the rue d'Assas. I was glad to join him there [...]³¹⁷

³¹⁵ Ibid., p. 99.

³¹⁶ Ibid., p. 219.

³¹⁷ Ibid., p. 221.

La rive droite apparaît dans ces récits, donc, en tant que composante du territoire parisien des expatriés mais principalement dans sa différence de la communauté littéraire de la rive gauche. Sa signification est surtout économique et s'associe à la valeur du dollar américain et canadien relative au franc français. Ce nouveau pouvoir financier est représenté par la présence des institutions américaines – les banques et les journaux mais également par le nombre des clients dans les hôtels et les boîtes de nuit en provenance du nouveau continent. Ce territoire est celui des expatriés en général, puisque les services qui leur sont offertes encouragent sinon permettent l'existence même de cette communauté en sol parisien. Le territoire de la rive gauche, cependant, se fait plus particulièrement approprié par la communauté littéraire qui s'érige à sa façon ses propres institutions.

2. Points de repères de la communauté littéraire américaine

2.1. « Shakespeare and Company » : un lieu de pèlerinage consacré à l'auteur d'*Ulysses*

De la même manière qu'il le fait avec la rive droite, Cowley identifie certains points de repère dans les arrondissements qu'il associe à sa communauté littéraire américaine. « Shakespeare and Company », la librairie-bibliothèque de l'Américaine Sylvia Beach, l'éditrice d'*Ulysses*, au 12 rue de l'Odéon, est le premier d'entre eux. Cowley résume l'importance du lieu en soulignant que Joyce s'y trouve souvent, d'où son intérêt pour les compatriotes qui cherchent à rencontrer le maître littéraire : « Scattered over the area were several landmarks for Americans. One was Sylvia Beach's bookstore and lending library at 12 rue de l'Odéon, where Joyce often appeared in the afternoon with his black glasses and his ashplant »³¹⁸.

Fille d'un pasteur américain, Beach grandit dans le New Jersey et visite la capitale française avec sa famille au début du siècle. Elle retourne à Paris en 1916 pour étudier la poésie française et oeuvrer en tant que journaliste littéraire. Pendant la Première Guerre, elle travaille brièvement avec des volontaires agricoles en Touraine et, à Paris en 1917, écrit des articles vendus avec peu de succès à des magazines américains :

³¹⁸ Ibid., p. 99.

The arrival of Sylvia in Paris at the end of August 1916 marked the beginning of her long resident life as an American in Paris. The passport for « Mlle. Woodbridge Beach, » stamped 29 July and 15 August, lists her age as twenty-nine, and her profession as « journaliste littéraire. » But it would be nearly three years before she would find a profession in Paris. Her long delay in selecting a profession was due in large part to the war in Europe. She had gone to Paris in order to read—specifically French poetry—and to be away from home³¹⁹

Son intérêt pour la littérature française la mène à la librairie d'Adrienne Monnier au 7 rue de l'Odéon, où elle assiste aux séances de lecture publiques durant lesquelles André Gide, Valéry Larbaud et Léon-Paul Fargue lisent leurs propres oeuvres. Avec l'encouragement de Monnier, Beach ouvre sa propre librairie de littérature anglaise au 8 rue Dupuytren en novembre 1919. Acquéant son fonds à des librairies de Londres et de Paris, l'Américaine accueille près de deux cents abonnés à « Shakespeare and Company », nom qu'elle donne à sa boutique, pendant sa première année d'existence. Parmi ses abonnés se trouvent des écrivains français tels que Gide, Duhamel, Romains, Aragon et Valéry, les Anglais Aldous Huxley et Edith Sitwell, et l'Américaine Gertrude Stein, ainsi que sa compatriote, la richissime Nathalie Barney dont le salon de la rue Jacob est fréquenté par de nombreux hommes de lettres.

Cependant, c'est l'écrivain irlandais James Joyce qui joue le rôle le plus important dans l'existence de « Shakespeare and Company. » Beach le rencontre en 1920 chez le poète André Spire et Joyce devient un abonné de la librairie, qui change d'adresse l'année suivante (12, rue de l'Odéon). Après l'accusation d'obscénité lancée contre *The Little Review* en février de cette même année, 1921, Joyce annonce à Beach que, dans ces circonstances, *Ulysses* ne pourrait pas paraître en texte intégral ni aux États-Unis ni en Grande-Bretagne. Lorsque Beach propose que le roman soit publié chez « Shakespeare and Company », Joyce accepte et, en avril de cette année, signe un accord pour que Beach commande une édition de mille exemplaires chez l'imprimeur dijonnais Maurice Darantière, dont les services ont déjà été utilisés par Adrienne Monnier pour sa librairie.

La rue de l'Odéon prend alors une certaine importance dans le relevé géographique qu'élabore Samuel Putnam des lieux essentiels de la vie littéraire des écrivains anglophones.

³¹⁹ Noel Riley Fitch, *Sylvia Beach and the Lost Generation*. London, Penguin, 1988, p. 29

Joyce est l'épitomé de cette vie et « Shakespeare and Company », son symbole géographique. Ainsi Putnam met-il en valeur la rue de l'Odéon dans sa géographie littéraire puisqu'elle accueille des amis et des admirateurs de Joyce, parmi lesquels Samuel Beckett, mais également Eugene Jolas, Elliot Paul et les autres rédacteurs de la revue *transition*, où paraît une grande partie du « Work in Progress » de Joyce avant sa publication intégrale en 1939 sous le titre de *Finnegans Wake*. Putnam remarque que la librairie est aussi fréquentée par Gertrude Stein, un autre maître littéraire qui, comme Joyce, n'est pas une habituée des cafés de la communauté littéraire à Montparnasse :

When one went over to the rue de l'Odéon, for example, it was like stepping into another world. Here, at any time of the day or night, a sacrosanct stillness seemed to prevail, which, I sometimes fancied, must emanate from that shrine of literary pilgrims, Sylvia Beach's bookshop, commercially known as Shakespeare and Company. For these were the haunts of Joyce and Stein, both of whom lived not far away and neither of whom was ever seen near the Dôme³²⁰.

D'autres mémorialistes emploient des termes similaires à ceux de Putnam pour caractériser le 12 rue de l'Odéon. Toutefois, c'est invariablement à Joyce auquel ils font allusion pour signifier la manière dont cette adresse s'impose chez les écrivains à Paris, surtout ceux qui s'expriment en anglais. Ainsi Morley Callaghan se sert de la même imagerie que Putnam mais considère que la librairie de Beach constitue un lieu de pèlerinage consacré à Joyce : « Writers in Paris, at least those who wrote in English, came often to her door. Her shop was a shrine for the Joyce lovers³²¹. »

Bravig Imbs, lorsqu'il rappelle sa première visite à la librairie-bibliothèque, y fait explicitement référence en tant que lieu saint où *Ulysses*, le chef d'œuvre de Joyce voit le jour. En regardant les nombreuses photographies des écrivains sur les murs, dont celles de Joyce, qui sont proéminentes, Imbs se demande avec appréhension si, quand il aura publié son premier roman, son image prendra place dans cette galerie de la renommée :

³²⁰ Samuel Putnam, op. cit., p. 96.

³²¹ Morley Callaghan, op. cit., p. 84.

I walked in with a tentative tread, somewhat awed to be actually entering the holy of holies where *Ulysses* first saw day. I wandered about aimlessly, looking at the photographs of James Joyce which decorated the wall space not covered by books. In one corner was a marble fireplace and the walls above it and beside it were plastered with photographs of literary celebrities. I wondered if, when my novel was written, sold and praised I should not find a picture of myself in this unofficial Hall of Fame. Intoxicating thought³²²!

C'est l'espoir d'apercevoir l'auteur d'*Ulysses* ou son compatriote l'écrivain George Moore en personne qui motive Kay Boyle à envisager un déplacement quotidien au rue de l'Odéon : « [...] thinking that if I came here every day and watched I might catch a sight of James Joyce or George Moore either going in or coming out³²³ ». Hemingway se rappelle avoir cherché à obtenir des renseignements sur les allers-venues de Joyce lorsqu'il se remémore sa première rencontre avec Sylvia Beach. Il se dépeint en pauvre écrivain récemment arrivé à Paris, qui ne peut regarder qu'à distance Joyce en train de dîner avec sa famille au chic restaurant Michaud, rue des Saints-Pères :

'When does Joyce come in?' I asked.

'If he comes in, it's usually very late in the afternoon,' she said, 'Haven't you ever seen him?'

'We've seen him at Michaud's eating with his family,' I said, 'But it's not polite to look at people when they are eating, and Michaud's is expensive.'³²⁴

Hemingway révèle dans ses mémoires qu'étant devenu un client régulier de « Shakespeare and Company », sa familiarité avec le lieu et avec sa propriétaire lui donne aussi l'occasion de rencontrer des personnalités françaises. Pressée par sa compagne, Adrienne Monnier, Beach invite Hemingway et sa femme chez elles et propose de faire connaître au jeune écrivain américain des gens de lettres tels Léon-Paul Fargue ou Valéry Larbaud :

³²² Bravig Imbs, op. cit., p. 38-39.

³²³ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 84.

³²⁴ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 36.

‘Adrienne said the other night she wanted to have you and Hadley for dinner. We’d ask Fargue. You like Fargue, don’t you? You like him. I know you like him. Or anyone you really like. Will you speak to Hadley³²⁵?’

La première impression que « Shakespeare and Company » laisse à Hemingway est une sensation de réconfort à la fois physique et moral. Bien que le grand poêle qui chauffe l’établissement en hiver fonctionne comme le symbole du confort physique qu’y trouve Hemingway, le bonheur que ce dernier associe à l’endroit prend sa source dans les livres qui y sont mis en évidence ainsi que dans les photographies des écrivains placées sur les murs :

[...] the library and bookstore of Sylvia Beach at 12 rue de l’Odéon. On a cold windswept street, this was a warm, cheerful place with a big stove in winter, tables and shelves of books, new books in the window, and photographs on the wall of famous writers both dead and living. The photographs all looked like snapshots and even the dead writers looked as though they had really been alive³²⁶.

Même avant qu’il ne soit associé avec Paul et *transition*, c’est le quartier de l’Odéon qui définit dans un premier temps la géographie d’Imbs sur la rive gauche. Lors de sa première visite chez « Shakespeare and Company », Sylvia Beach lui présente le jeune compositeur américain George Antheil à qui elle loue une chambre à l’étage de la bibliothèque-librairie. Imbs, qui est également musicien, abandonne temporairement ses aspirations littéraires lorsqu’Antheil lui propose une formation musicale. Il se rend ensuite chez lui sur une base quotidienne pour recevoir son instruction en la matière : « My mind worked double time and I threw my novel-writing ambitions to the winds. Here was my chance, indeed! George proposed that I study with him, said he would be only too glad to look over my compositions and teach me orchestration³²⁷. »

2.2. Le salon de Gertrude Stein: un lieu de pèlerinage de l’art moderne

Mais dès qu’Antheil quitte Paris pour s’installer à Vienne, c’est le salon de Gertrude Stein rue de Fleurus qui constitue le territoire principal que choisit Imbs. Il s’y rend pour la

³²⁵ Ibid., p. 70.

³²⁶ Ibid., p. 35.

³²⁷ Bravig Imbs, op. cit., p. 41.

première fois muni d'une lettre d'introduction rédigée par le peintre russe, Pavel Tchelitchev, une connaissance d'Antheil et dont l'œuvre fait partie de la collection de Stein. Dès son arrivée, il témoigne d'une révérence envers les lieux qui n'est pas sans rappeler celle dont il fait preuve à l'endroit de Shakespeare and Company. Ce dernier lieu lui semble imprégné du génie de Joyce et de son chef-d'œuvre, *Ulysses* ; le salon de Stein est marqué qui plus est par la présence historique de grands personnages de l'art moderne tels Picasso et Matisse : « ...I felt the servant's scrutiny as I took off my top coat. She was the famous Louise who had opened the door for Picasso, Matisse and Satie...³²⁸ »

Cowley ne fait pas référence, cependant, à l'un des points de repère parmi les plus importants du sixième arrondissement pour la communauté littéraire américaine. Si, plus tôt dans son article, il fait la réflexion que Gertrude Stein et James Joyce sont respectivement la déesse Minerve et le dieu Jupiter du panthéon littéraire anglophone à Paris, il reste silencieux sur le rôle primordial que joue l'appartement de Stein au 27 rue de Fleurus dans la vie de plusieurs de ses pairs. Cette omission de Cowley, aussi bien dans ses mémoires que dans son article, peut s'expliquer par la nature relativement exclusive du salon de Stein. La plupart des Américains qui se rendent chez elle, affirme Arlen J. Hansen, dans son livre, *Expatriate Paris*, reçoivent une invitation officielle ou prennent des rendez-vous. Ainsi, Hemingway arrive devant sa porte avec une lettre d'introduction et lorsqu'il obtient une invitation permanente, il amène F. Scott Fitzgerald. Mais, malgré le protocole, Hansen maintient que l'appartement de Stein reste une destination incontournable pour les Américains assoiffés d'art pendant toute une décennie : « In any case, visiting 27 rue de Fleurus was a veritable pilgrimage made by nearly every American writer, composer, or painter who came to Paris in the twenties³²⁹ »

L'Américaine Gertrude Stein, dont le père avait fait fortune dans l'industrie du textile, s'installe à Paris en 1903 avec son frère, Leo; elle collectionne des oeuvres de Cézanne, Manet, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Renoir, Matisse et Picasso. Ces deux derniers peintres participent d'ailleurs aux soirées hebdomadaires que la romancière organise chez elle jusqu'à

³²⁸ Ibid., p. 115.

³²⁹ Arlen J. Hansen, *Expatriate Paris*, op. cit., p. 103.

la guerre. James R. Mellow, dans sa biographie de Stein, affirme qu'avec son frère, elle établit ce qu'on peut considérer comme le premier musée d'art moderne. Au centre d'un réseau de journalistes, de collectionneurs et d'amateurs, son salon attire également des Américains de passage à Paris qui s'intéressent aux tendances les plus récentes et révolutionnaires :

In the decade before the war, the Stein salon was not limited to the celebrities of Parisian bohemia. It was at once democratic and congenial, an international meeting ground buzzing with transcontinental gossip. For Americans it was a kind of cultural halfway house between the European vanguard and the merest beginnings of the *avant-garde* in the United States³³⁰.

Après 1918, et malgré la présence plus rare de Matisse et Picasso chez elle, au 27 rue de Fleurus, l'endroit attire toujours des amateurs d'art et des gens de lettres, conscients à la fois du flair que Stein a démontré au début du siècle alors qu'elle était une des seules à collectionner leurs tableaux, et de sa réputation grandissante d'écrivain moderniste. Or, Stein fait paraître un recueil de nouvelles intitulé *Three Lives* (publié aux frais de l'auteur) en 1909, mais celui-ci inspire peu d'enthousiasme, tant au niveau commercial que critique. Sa deuxième publication, *Tender Buttons*, en 1914 fait face au même échec. Par contre, lorsque *Three Lives* est édité en Amérique en 1920, l'ouvrage reçoit à cette occasion l'approbation de certains compatriotes et de magazines littéraires tels que *The Little Review*, *Broom*, *The Transatlantic Review* et *transition*, qui publièrent certains des textes courts de Stein ainsi que des extraits de ses romans.

2.3. Le jardin du Luxembourg : continuum d'une stimulation sensorielle et intellectuelle

Lorsque la demeure de Stein est évoquée dans les mémoires de notre corpus, c'est sa collection d'art qui prédomine. Ainsi, Hemingway, qui se rend régulièrement chez Stein entre 1922 et 1926,³³¹ présente le 27 rue de Fleurus comme une solution de rechange au Musée du Luxembourg lorsque ce dernier manque de lumière. Ce musée est un autre lieu sur la rive

³³⁰ James R. Mellow, *Charmed Circle : Gertrude Stein and Company*, New York, Praeger Publishers, 1974, p. 13.

³³¹ *Ibid.*, p. 262-281.

gauche parisienne que Cowley associe dans son article avec la communauté littéraire américaine. À cette époque, le musée fait partie du Palais du Luxembourg sur la rue de Vaugirard. On peut y admirer des tableaux de Cézanne, Monet et Manet, qui, affirme Cowley, sont encore trop révolutionnaires pour être admis au Louvre.³³² Hemingway fait aussi allusion à ce musée comme l'un des rares lieux où il s'offre une récompense après une journée de travail littéraire :

If I walked down by different streets to the Jardin du Luxembourg in the afternoon I could walk through the gardens and then go to the Musée du Luxembourg where the great paintings were that have now mostly been transferred to the Louvre and the Jeu de Paume. I went there nearly every day for the Cézannes and to see the Manets and the Monets and the other impressionists that I had first come to know about in the Art Institute of Chicago³³³.

S'il compare implicitement la demeure de Stein avec un musée, il rend la comparaison plus explicite, plus loin dans son texte, lorsqu'il explique que Stein propose, au-delà de l'exposition de ses tableaux, une salle bien chauffée et des vivres :

But if the light was gone in the Luxembourg I would walk up through the gardens and stop in at the studio apartment where Gertrude Stein lived at 27 rue de Fleurus...It was like one of the best rooms in the finest museum except there was a big fireplace and it was warm and comfortable and they gave you good things to eat and tea and natural distilled liqueurs made from purple plums, yellow plums or wild raspberries³³⁴.

Dans « Miss Stein Instructs », un des courts récits qui constituent ses mémoires, Hemingway fait référence au processus par lequel il devient un habitué de chez Stein. Ainsi, Hemingway et sa femme rencontrent Stein et Toklas chez elles avant de les recevoir dans leur appartement où Hemingway montre à Stein une de ses premières nouvelles. Après ces entretiens préliminaires ainsi qu'un certain de temps, Hemingway peut s'inviter à l'appartement de Stein de manière plus informelle et plus fréquente :

³³² Malcolm Cowley, « The Twenties in Montparnasse », op. cit., p. 99.

³³³ Ibid, p. 13.

³³⁴ Ibid., p. 13-14.

It was later on that I was asked to come to the studio any time after five in the winter time. I had met Miss Stein in the Luxembourg [...] I accepted her invitation [...] and had taken to stopping in at the studio, and she always gave me the natural *eau-de-vie*, insisting on my refilling my glass, and I looked at the pictures and we talked³³⁵.

Le jardin du Luxembourg, où Hemingway se rappelle avoir reçu cette invitation sert, entre autres, dans son texte de symbole géographique de sa relation avec Stein. Dans « Miss Stein Instructs », il quitte la rue Descartes et la chambre qu'il y loue pour écrire avant de traverser le jardin du Luxembourg pour se rendre chez Stein. Ensuite, pour rentrer à son appartement, rue du Cardinal-Lemoine, puisque le jardin est fermé, Hemingway est privé d'un raccourci : « The park was closed so I had to walk down along it to the rue de Vaugirard and around the lower end of the park. It was sad when the park was closed and locked and I was sad walking around it instead of through it and in a hurry to get home the the rue Cardinal Lemoine ». ³³⁶

Sa réaction face à ce détour peut sembler démesurée, mais elle est significative de la place importante qu'occupe le jardin du Luxembourg dans la géographie parisienne d'Hemingway et de son attachement à celui-ci. Il explique dans un autre récit, « Hunger was Good Discipline », que ce lieu lui sert aussi d'échappatoire lorsqu'il abandonne le journalisme pour se consacrer à la fiction et, qu'en conséquence, il ne mange pas toujours à sa faim. En effet, en plus de lui offrir un environnement où il n'est plus incommodé par la vue ou les odeurs de la nourriture, le jardin abrite son musée qui propose à Hemingway une « nourriture » d'ordre esthétique :

³³⁵ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 16-17.

³³⁶ Ibid., p. 21.

You got very hungry when you did not eat enough in Paris because all the bakery shops had such good things in the windows and people ate outside at tables on the sidewalk so that you saw and smelled the food. When you had given up journalism and were writing nothing that anyone in America would buy, explaining at home that you were lunching out with someone, the best place to go was the Luxembourg Gardens where you saw and smelled nothing to eat all the way from the Place de l'Observatoire to the rue de Vaugirard. There you could always go into the Luxembourg museum and all the paintings were sharpened and clearer and more beautiful if you were belly-empty, hollow-hungry³³⁷.

Dans ce récit, Hemingway rapporte que lorsqu'il emménage à Montparnasse, rue Notre-Dame-des-Champs, le jardin lui permet aussi de tracer un chemin plus direct pour gagner « Shakespeare and Company ». Cette fonction du lieu, identique à celle qui apparaît dans « Miss Stein Instructs » contribue donc à la perception qu'il se trouve au centre du Paris d'Hemingway. C'est en effet ce qu'affirme Gerald Kennedy, dans son étude, *Imagining Paris*³³⁸. Ainsi, il fait écho à Noel Riley Fitch qui, dans *Hemingway in Paris*, dessine une carte pour démontrer le rôle que jouent les environs du jardin dans la vie de l'auteur de *A Moveable Feast* :

The Luxembourg gardens are crisscrossed with his footsteps, for he traversed here going from his Montparnasse apartment to Sylvia Beach's shop...and from his first apartment in Cardinal-Lemoine to Stein's apartment. The numerous references to his walking through Paris reveal that the territory of this map was the centre of his Left Bank³³⁹.

Qui plus est, tout comme avec l'appartement de Stein, Hemingway établit une comparaison entre la stimulation intellectuelle et sensorielle qu'il expérimente au musée du Luxembourg et celle de la bibliothèque-librairie de Beach : « By the time you reached 12 rue de l'Odéon your hunger was contained but all of your perceptions were heightened again. The photographs looked different and you saw books that you had never seen before³⁴⁰. » Ainsi, le jardin ne représente pas uniquement, dans les mémoires d'Hemingway, le chemin le plus court pour se rendre chez l'une ou l'autre de ces deux femmes qui occupent outre une

³³⁷ Ibid., p. 69.

³³⁸ Gerald Kennedy, op. cit., p. 83.

³³⁹ Noel Riley Fitch, *Hemingway in Paris*, op. cit., p. 70.

³⁴⁰ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 87.

place importante dans son expérience parisienne, un axe de symétrie selon lequel il organise cette expression du territoire qui le lie à elles. Mais l'éveil sensoriel et intellectuel dont témoigne Hemingway au musée du Luxembourg, ainsi qu'au studio de Stein et à « Shakespeare and Company », constitue une autre sorte de ligne, un continuum dans lequel chacun de ces trois lieux s'assimilent aux deux autres dans le développement de l'écrivain novice.

2.4. Rue de Fleurus : territoire inconnu de la majorité de la communauté américaine

Si Bravig Imbs, qui se rend régulièrement à l'appartement de Stein dans la dernière moitié de la décennie, fait aussi allusion à un musée en le décrivant, c'est pour rejeter cette image : il trouve la salle d'exposition chez Stein plus vivante qu'un musée grâce à ses choix de tableaux dont aucun n'est superflu. Imbs estime que, dans l'arrangement d'une centaine de tableaux, Stein trouve un équilibre parfait pour que pas un seul d'entre eux ne fasse de l'ombre à un autre. L'image qu'Imbs semble emprunter lorsqu'il se souvient de sa première visite chez Stein est celle d'une école plutôt qu'un musée. Il le fait en citant un peintre chilien qui est vraisemblablement Laureano Guevarra et qui affirme que Stein possède un exemple de chaque tendance de la peinture moderne :

Every square inch in the room was interesting, but it was so very softly lit by low table lamps and four magnificent candles in ornate silver sticks that I was hard put to make out certain objects, and the lovely blue Picassos, high on one wall, were all but invisible. Nevertheless, I was able to appreciate the perfect arrangement of the paintings — there must have been nearly a hundred of them — all hung close together and literally covering the walls. And yet no picture impinged on another, and each seemed in its proper place. There was no sensation of being in a museum either — the room had a distinctive life all its own — and that was, I suppose, due to the fact that each picture had its peculiar merit.

'Visiting Miss Stein is like visiting a school,' the Chilean painter, Guevarra, said once to me, 'she has an example of every phase and period of modern painting and generally the best one'³⁴¹.

³⁴¹ Bravig Imbs, op. cit., p. 117.

Le désir d'Imbs d'établir son territoire dans le salon de Stein se révèle encore plus fort que sa tentation de contempler longuement des tableaux exposés dans l'appartement. Son objectif premier est de devenir un habitué du lieu, de le territorialiser et reterritorialiser, et il consacre la partie majeure de ses attentions à la compagne de Stein, Alice Toklas. Ainsi, Imbs considère l'appui de cette dernière comme incontournable s'il veut se rapprocher de Stein dans l'espoir de bénéficier de son instruction littéraire :

I had very little time that day, however, to look at the paintings the way I longed to, for I realized instinctively that Alice was important and required attention. My one idea, having arrived, was to be invited again, not out of any snobbishness, but because I knew Gertrude Stein could teach me a great deal about writing [...] Gertrude was very pleasant to me that day (for Alice finally let me go to her) [...] she decided on the spot to invite me again³⁴².

Si l'appréciation que démontre Imbs relativement aux écrits de Stein suffit pour établir une relation avec l'hôtesse, c'est l'approbation que Stein accorde à une nouvelle d'Imbs qui fait en sorte que les portes du 27 rue de Fleurus lui sont toujours ouvertes :

Gertrude was sensitive to appreciation and bore with me the first year mostly because she knew I liked what she wrote. Then I composed a story called 'The Musicale' which she said made her giggle, and after that I began to be a frequent guest at the house and could even visit unannounced³⁴³.

Putnam se souvient que lors de sa première visite au 27 rue de Fleurus, Imbs fait partie, avec d'autres membres de l'équipe éditoriale de la revue anglophone parisienne *transition*, du groupe restreint d'Américains avec lequel Stein entretient des relations. C'est en grande partie grâce à ce périodique que Stein se fait connaître davantage vers la fin de la décennie en tant que femme de lettres. Or, bien que sa collection d'œuvres d'art attire des visiteurs en grand nombre depuis le début du siècle, Putnam trace un portrait de Stein en véritable inconnue pour la majorité de la communauté américaine de la rive gauche, et ce même si, géographiquement, son domicile n'est guère éloigné du centre de celle-ci :

³⁴² Ibid., p. 118-119.

³⁴³ Ibid., p. 127.

So far as her place of abode was concerned, she was not far removed from the roaring center of Montparnasse life; but for most residents of the Quarter she might as well have lived in Timbaktu...Miss Stein's acquaintance with Americans at this period seemed to be limited to Bravig Imbs, Elliot Paul, Glenway Westcott, Eugene Jolas and his wife Maria, and one or two others. Paul, upon Jolas's suggestion, had asked her to write for *transition*, and, according to Maria Jolas's statement, she had consented with sufficient alacrity. The magazine proceeded to reprint her *Tender Buttons* and in addition published her *Four Saints* opera and a bibliography of her work³⁴⁴.

Matthew Josephson attribue aussi à *transition* la célébrité de Stein auprès d'un grand public, particulièrement aux États-Unis. Mais il fait un rapprochement entre sa reconnaissance littéraire parisienne et un événement particulier dans la capitale française en 1927. Une autre Américaine installée dans la ville, Natalie Clifford Barney, organise une soirée en hommage à Gertrude Stein l'écrivain. Son salon au 20 rue Jacob est une institution américaine importante de la rive gauche aussi importante que l'appartement de Stein :

Meanwhile, in the late spring of 1927, a great tea party in Miss Stein's honor was given by Natalie Clifford Barney, an heiress from Cincinnati and an old resident of Paris, who belonged to the generation of 'exiles' preceding my own. This party really marked the coming out of Miss Stein, formerly somewhat retiring³⁴⁵.

2.5. Natalie Barney: une hôtesse américaine accueille des hommes de lettres français

Barney est née à Dayton, dans l'état de l'Ohio, en 1876, dans une famille dont la fortune provient de l'industrie du chemin de fer. En 1902, lorsqu'elle a vingt-six ans, son père décède, lui léguant un héritage important. Elle s'installe à Paris en 1909 dans un pavillon à proximité du boulevard Saint Germain. La même année, elle reçoit des invités dans son salon le vendredi après-midi et poursuit cette pratique pendant plus d'un demi-siècle³⁴⁶.

Josephson observe le grand nombre de ses compatriotes présents à cette occasion pour acclamer l'œuvre de Stein, mais précise que la plupart des invités réguliers du salon de

³⁴⁴ Samuel Putnam, op. cit., p. 134-135.

³⁴⁵ Matthew Josephson, op. cit., p. 324.

³⁴⁶ Humphrey Carpenter, op. cit., p. 34-36.

Barney sont des hommes de lettres français. Barney, écrit-il, est particulièrement liée à Rémy de Gourmont qui lui dédie son texte *Lettres à l'amazone*. C'est à cette relation que Hemingway fait allusion lorsqu'il est question du salon de Barney dans ses mémoires. Il représente cette dame, comme le fait Josephson, en tant qu'Américaine expatriée d'une autre génération. Hemingway classe Barney parmi les femmes fortunées, françaises et américaines, qui tiennent des salons. Or, à l'exception évidente de celui de Stein, il affiche une méfiance envers ces lieux et se moque spécifiquement de la décoration néo-classique prétentieuse du jardin de Barney :

Miss Barney had been a friend of Rémy de Gourmont who was before my time and she had a salon at her house on regular dates and a small Greek temple in her garden. Many American and French women with money enough had salons and I figured very early that they were excellent places for me to stay away from, but Miss Barney, I believe, was the only one that had a small Greek temple in her garden³⁴⁷.

Samuel Putnam fait également mention du lien entre Barney et de Gourmont, et cite Proust, Valéry and Gide parmi les écrivains français qui fréquentent le 20 rue de Jacob. Putnam considère ce lieu comme le seul à Paris qui honore à ses yeux la tradition du dix-huitième siècle des salons littéraires tenus par des personnages historiques tels Madame de Staël :

[...] there I found a setting that made me think at once of what I had read in my youth of Madame de Staël and Miss Barney's other illustrious predecessors. There was the grace, the wit, the dignified *abandon* — everything but the powdered perukes — which, so I imagined, must have characterized the salons of a former day. France's leading men of letters, Academicians, members of the Institute, Sorbonne professors, beautiful ladies, even a stray countess or two, were present, with the hostess to all appearances playing an unobtrusive role, although it was obvious that the 'Amazon' was the center around whom all revolved³⁴⁸.

Putnam fait, toutefois, la même observation à propos du salon de Barney qu'envers celui de Stein : à l'exception de quelques personnes, il estime que le 20 rue Jacob reste peu connu

³⁴⁷ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 110-111.

³⁴⁸ Samuel Putnam, op. cit., p. 73-74.

de la plupart des Américains à Paris. Mais s'il considère que Stein maintient une distance volontaire de cette communauté, la méconnaissance du salon de Barney de la part de ses compatriotes trouve sa source dans leur isolement vis-à-vis de la culture française dans leurs vies à Paris :

It is probably safe to say that a large majority of Americans in the Quarter, or, as far as that goes, in Paris, had never so much as heard of Miss Barney and her salon [...] to the English-speaking colony in general the rue Jacob was as remote as all things French outside the bistro, the café, and the concierge, of their daily lives — as foreign to them as was Gallic culture as a whole [...]³⁴⁹

2.6. Les cafés : au coeur de la colonie littéraire américaine

Parmi tous les lieux de rassemblement de la colonie littéraire américaine à Paris, Malcolm Cowley situe le centre au carrefour Boulevard du Montparnasse—Boulevard Raspail. Car ce sont les cafés et les bars de Montparnasse qui offrent à la plupart de ces expatriés leurs lieux communautaires principaux; trois de ces établissements en particulier jouent ce rôle, le Café de la Rotonde, Le Sélect, et surtout le Café du Dôme : « ...those three cafés in Montparnasse, and the Dôme in particular, were...the heart and nervous system of the American literary colony³⁵⁰ ».

Avant son appropriation par une clientèle principalement américaine, le Dôme est un petit bistro au numéro 108 du Boulevard du Montparnasse, sans terrasse, et qui accueille essentiellement une clientèle ouvrière. Cependant, avant la guerre 1914-1918, Lénine, Trotsky et d'autres révolutionnaires russes y sont aperçus ainsi que plus haut dans le boulevard au numéro 105, au café la Rotonde³⁵¹. Ce dernier établissement devient un point de ralliement des expatriés russes de toute tendance politique dans les années qui entourent la révolution de 1917³⁵². Cowley rappelle dans ses mémoires que le patron de la Rotonde est soupçonné d'être un informateur qui dénonce certains de ses clients à la police. L'auteur

³⁴⁹ Ibid., p. 75.

³⁵⁰ Malcolm Cowley, « The Twenties in Montparnasse », op. cit., p. 100.

³⁵¹ Arlen J. Hansen, op. cit., p. 124.

³⁵² Ibid., p. 123.

d'*Exile's Return* pose un geste territorial et politique lorsque, soutenu par une délégation des clients du Dôme, qui comprend, entre autres, Louis Aragon, il agresse physiquement le patron de la Rotonde pendant la fête du quatorze juillet 1923 :

Aragon, in periodic sentences pronounced in a beautifully modulated voice, was expressing his opinion of all stool pigeons — *mouchards* — and was asking why such a wholly contemptible character as the proprietor of the Rotonde presumed to solicit the patronage of respectable people [...] Pushing past the waiters, I struck him a glancing blow in the jaw. Then, before I could strike again, I was caught up in an excited crowd and forced to the door [...] '*Quel salaud!*' I roared for the benefit of his six hundred customers. '*Ah, quel petit mouchard*'³⁵³ !"

Parmi les motivations d'un tel acte, Cowley inclut le comportement insultant du patron envers des clientes américaines, comportement égal à celui dont on fait preuve envers les prostituées : « Moreover, it was known that he had insulted American girls, treating them with the cold brutality that French café proprietors reserve for prostitutes³⁵⁴. » Robert McAlmon clarifie dans *Being Geniuses Together* ces propos de Cowley en expliquant la défection d'une grande partie de la clientèle anglo-américaine de la Rotonde vers le café du Dôme, comme le résultat d'un geste de solidarité envers les femmes. Le patron de la Rotonde interdit en effet que les femmes fument ou qu'elles se présentent à son café sans chapeau. McAlmon affirme qu'au milieu de 1923, en l'absence de sa communauté, la Rotonde devient le territoire d'autres étrangers ainsi que d'une certaine bourgeoisie française :

In the Quarter, foreigners of many nationalities collected daily about the Rotonde, then in bad favour with Americans, for its patron was a bastard. He asked ladies not to smoke or to appear hatless on the terrace of the Rotonde, and the English-American quarterites moved at once across the street to the Dôme, which then became their favourite hangout. The Rotonde has since belonged to the French bourgeois, or to the foreigner who sits for hours over one coffee or one beer [...]³⁵⁵

L'agrandissement de la Rotonde en 1924 peut en effet signaler que le café s'embourgeoise; le Café du Parnasse avoisinant est annexé et la Rotonde s'enorgueillit

³⁵³ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 165-167.

³⁵⁴ Ibid., p. 164.

³⁵⁵ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 35.

désormais d'un restaurant avec grill, une galerie d'art, une piste de danse et une boîte de nuit³⁵⁶. La même année, le Dingo Bar, au 10, rue Delambre, change de direction, engage un barman anglais, Jimmy Charters, un ancien boxeur, et acquiert par la suite une clientèle anglophone³⁵⁷. Le bar propose aussi une restauration qui comprend une soupe à l'américaine et le plat typique anglais, le « corned-beef » au chou³⁵⁸. Dans *The Sun Also Rises*, qui apparaît un an plus tard, Hemingway fait de ce bar un des lieux fréquentés par son héros américain, Jake, et l'aristocrate anglaise, Lady Brett Ashley :

[...] I stopped in at the Select to see Michael and Brett. They were not there, and I went over to the Dingo. They were inside sitting at the bar.
 'Hello, darling.' Brett put out her hand.
 'Hello, Jake,' Mike said. 'I understand I was tight last night.'
 'Weren't you though,' Brett said. 'Disgraceful business.'³⁵⁹

Dans ses mémoires, Hemingway fait mention du Dingo alors qu'il se souvient de sa première rencontre avec F. Scott Fitzgerald et que ce dernier lui signale son absence d'affinité avec les habitués britanniques de ce café, devenus des modèles pour les personnages du premier roman d'Hemingway. En se rappelant son étonnement face à cette réaction anti-britannique de Fitzgerald, Hemingway se représente comme celui qui est si accoutumé aux clients anglais du Dingo qu'il est presque inconscient de leur présence au bar :

³⁵⁶ Arlen J. Hansen, op. cit., p. 123.

³⁵⁷ Ibid., p. 128

³⁵⁸ Noel Riley Fitch, *Hemingway in Paris*, op. cit., p. 140.

³⁵⁹ Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, op. cit., p. 97.

‘There was nothing wrong with me at the Dingo. I simply got tired of those absolutely bloody British you were with and went home.’

‘There weren’t any British there when you were there. Only the bartender.’

‘Don’t try to make a mystery of it. You know the ones I mean.’

‘Oh,’ I said. He had gone back to the Dingo later. Or he’d gone there another time. No, I remembered, there had been two British there’ It was true. I remembered who they were. They had been there all right.

‘Yes, I said. ‘Of course.’

‘That girl with the phony title who was so rude and that silly drunk with her. They said they were friends of yours.’

‘They are. And she is very rude sometimes³⁶⁰.’

Samuel Putnam met sur le compte du roman d’Hemingway une partie du succès du Dingo Bar. Il observe que les Américains qui débarquent à Montparnasse après la publication du livre en 1926 et qui se regroupent au Dingo semblent prendre à leur tour pour modèles les personnages du *Sun Also Rises*: « ...in the Dingo, young Americans just over were doing their best to imitate Jake and his ‘let’s have another one’ friends³⁶¹ ». La notoriété du roman à clef suit le barman du Dingo, Jimmy Charters, y compris lorsqu’il change d’établissement pour pratiquer son métier au Falstaff, 42 rue de Montparnasse. Morley Callaghan, client de ce bar vers la fin de la décennie, fait partie de ceux qui voient en Charters celui qui est en position privilégiée lors de la création du premier roman d’Hemingway. Callaghan profite, pendant ses conversations avec Charters, pour lui poser des questions sur ceux et celles dont s’inspire Hemingway dans la création de ses personnages : « Just a day or two ago I had been asking Jimmy what Lady Duff, the Lady Brett of *The Sun Also Rises*, was really like³⁶² ».

Callaghan souligne que Le Falstaff est un bar à l’anglaise en lambris de chêne et c’est le caractère guindé du lieu que John Glassco fait contraster avec la manière décontractée dont Charters et le serveur américain le gèrent. Glassco soulève également l’écart culturel entre l’atmosphère du Falstaff, qui a tout pour plaire à une clientèle anglo-américaine, et ses propriétaires Belges. Mais il précise que ces derniers se contentent de surveiller discrètement leur entreprise, n’intervenant jamais dans le fonctionnement :

³⁶⁰ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 152-153.

³⁶¹ Samuel Putnam, op. cit., p. 69.

³⁶² Morley Callaghan, op. cit., p. 123.

[...] the Falstaff gained a special charm from the contrast between its rather stuffy oak paneling and padded seats and the haphazard way it was run by the bartender Jimmy Charters, an ex-prizefighter, and the waiter Joe Hildesheim, who came from Brooklyn and was known as Joe the Bum. The Falstaff was owned jointly by two Belgian gentlemen who also shared a mistress, a very plump handsome grey-eyed woman called Madame Mitaine. The three of them sat quietly in the ingle of the fireplace every evening and did not interfere in any way, being content to count the cash when the bar closed at two o'clock in the morning³⁶³.

Comme on le peut constater dans une citation précédente, *The Sun Also Rises* fait la publicité d'un autre café, Le Select, qui ouvre ses portes en 1925, au numéro 99 du Boulevard du Montparnasse.³⁶⁴ Autant que sa proximité par rapport aux autres cafés déjà établis dans le quartier, Le Select offre un avantage économique qui semble le distinguer de la concurrence, sans compter, comme le constate Morley Callaghan, le fait qu'il reste ouvert toute la nuit.³⁶⁵ Comme il fait dans sa représentation du Falstaff, Glassco met en valeur la dissemblance culturelle entre le propriétaire français du Select et ses efforts pour attirer une clientèle anglo-américaine. Lorsqu'il trace le portrait du patron du café, avec ses moustaches à la Gustave Flaubert, Glassco note que malgré son apparence française traditionnelle, Monsieur Select propose un mélange typique des cuisines britannique et américaine – le « Welsh Rarebit » – une sauce confectionnée de fromage fondu et d'autres ingrédients servie chaude sur du pain grillé : « Monsieur Sélect, who made the Welsh rarebits on a little stove behind the bar, had long melancholy moustaches like Flaubert's³⁶⁶. »

³⁶³ John Glassco, op. cit., p. 29.

³⁶⁴ Arlen J. Hansen, op. cit., p. 121.

³⁶⁵ Morley Callaghan, op. cit., p. 81.

³⁶⁶ John Glassco, op. cit., p. 17.

2.6. Le Café du Dôme : point de repère primordial de la communauté américaine

Mais c'est finalement le Café du Dôme qui paraît être, dans ces mémoires, le café le plus fréquenté par les Américains. Cowley le dépeint dans son article comme première destination de ses compatriotes gens de lettres qui arrivent à Paris et centre de leur communauté à Montparnasse; le lieu qui assure à ces derniers une intégration immédiate :

When young writers came to Paris, they dropped their luggage at a hotel on the Left Bank and went straight to the Dôme, in hope of meeting friends who had preceded them. Either they met the friends or else they made new ones...every community needs a center, and the American colony on the Left Bank was no exception. For several years after the war, the Café du Dôme de Montparnasse was truly 'the place'³⁶⁷.

Le rôle de point de repère primordial qu'attribue Cowley au Dôme est illustré par Samuel Putnam, lorsqu'il se remémore sa propre arrivée à Paris. Il décrit son premier logement en fonction de sa proximité au Dôme, qu'il associe au centre géographique de la vie de Montparnasse : « A friend had directed us to the Hôtel Raspail, opposite the café du Dôme, in the very center of Montparnasse life. »³⁶⁸ C'est aussi la proximité d'un de ses domiciles à ce café que Glassco donne comme critère de son choix lorsqu'il rappelle ses premiers jours dans la capitale française : « ...we moved next day to the Hôtel Jules-César on the rue du Montparnasse, mainly because it was around the corner from the famous Café du Dôme³⁶⁹ ». Quant à Morley Callaghan, il remarque³⁷⁰, dès son arrivée à Paris, que des centaines de clients du Dôme sont facilement identifiables en tant qu'Américains. Il ne précise pas quelle qualité spécifique lui permet de les reconnaître ainsi, mais ajoute qu'ils donnent l'impression qu'ils viennent tout juste de débarquer dans la ville : « ...at the Dôme there seemed to be hundreds of recognizable Americans; men and women who, like us, had just got off the boat³⁷⁰. »

³⁶⁷ Malcolm Cowley, « The Twenties in Montparnasse », op. cit., p. 100.

³⁶⁸ Samuel Putnam, op. cit., p. 50.

³⁶⁹ John Glassco, op. cit., p. 13.

³⁷⁰ Morley Callaghan, op. cit., p. 81-82.

Dans ses mémoires, McAlmon met en valeur sa présence à Paris, au début de la territorialisation du sixième arrondissement par les expatriés américains. Il se souvient qu'à son arrivée à Paris en 1921, il se trouve presque tous les soirs en compagnie de Joyce et généralement au Gypsy Bar à proximité du boulevard Saint-Michel. L'établissement auquel il fait allusion, le Gypsy's Bar, se situe en fait à cette époque, au 20 rue Cujas³⁷¹. McAlmon brosse un tableau de cet endroit dans lequel il fait contraster Joyce, qui cite de mémoire des passages de Dante, avec la musique jazz jouée par un orchestre, et la conversation des prostituées qui y travaillent : « Amid the clink of glasses, jazz music played badly by a French orchestra, the chatter and laughter of the whores, Joyce went on reciting Dante³⁷². »

McAlmon se rappelle de ses habitudes aux environs du Boulevard Saint-Michel et dans le quartier Saint Germain à la brasserie Lipp ou au café Aux Deux Magots au même moment que ses compatriotes s'établissent à Montparnasse, au Dôme ou à la Rotonde. Son territoire, donc, qu'il partage avec Joyce, le romancier irlandais, Wyndham Lewis, le peintre et écrivain britannique, et Valéry Larbaud, le poète français, s'apparente plus à ce que Callaghan décrira plus tard comme le centre de la vie internationale à Paris, plutôt que celui de la vie américaine. Dans son récit, McAlmon insiste sur son ignorance de Montparnasse à cette époque et ce n'est qu'après qu'un groupe d'expatriés américains s'aventure sur son territoire qu'il s'approprie le leur :

The influx of people who came to be called 'expatriates' had begun before this, but now they hung out in Montparnasse at the Dôme and the Rotonde. At the time I was doing Lipps, the Deux Magots, various bistros, all around St. Germain or the Boulevard St. Michel. I was hardly aware of Montparnasse, even as a legend, and...a flock of 'expatriates' descended upon the Rue Jacob, Sts. Pères, St. Germain section³⁷³.

Plus loin dans son texte, McAlmon s'identifie aux « anciens du quartier » du Dôme. C'est la première fois qu'il fait simplement référence au « Quarter » avec une majuscule. Il ne précise pas les frontières de ce territoire mais le contexte de ce passage suggère que le

³⁷¹ Arlen J. Hansen, op. cit., p. 88.

³⁷² Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 28.

³⁷³ Ibid., p. 30-31.

Dôme y constitue un point important. McAlmon associe également à ce lieu de rassemblement un énoncé des valeurs littéraires anti-hiérarchiques lorsqu'il se rappelle que l'écrivain américain Sinclair Lewis, devant la clientèle du Dôme, ose mettre en parallèle son œuvre et celle du romancier français Gustave Flaubert. Aussitôt, quelqu'un dans l'auditoire signale à Lewis qu'à côté de l'auteur de *Madame Bovary*, il n'est qu'un écrivain à succès. McAlmon élabore davantage sa vision de la mentalité iconoclaste du Quartier en affirmant que même le meilleur artiste au monde y entendrait des critiques négatives à son sujet : « Again Lewis was crushed, and old quarterites were amazed that he bothered to boast in the Quarter or the Dôme. Even if he were the world's greatest artist, some nobody would be likely to shout him down there ». ³⁷⁴ En tant que maître auto-proclamé, il ne trouve pas sa place au Quartier où l'idée même des maîtres littéraires serait constamment rejetée. Cette anecdote signifie une territorialisation du quartier Montparnasse par McAlmon qui se trouve auparavant dans le quartier Saint-Germain parmi les maîtres comme Joyce. Le Quartier devient pour lui la communauté des anti-maîtres.

Si le Quartier, et plus particulièrement le Dôme, acquiert une telle signification aux yeux de McAlmon, ce café est associé par Hemingway, lorsqu'il le fréquente au début de son séjour parisien, à une bonne éthique de travail artistique. Dans « With Pascin at the Dôme », sa décision de prendre un verre dans un café de Montparnasse après une journée d'activité littéraire ressemble à une véritable course d'obstacles morale. Il s'éloigne d'abord du café le Select dès qu'il aperçoit Harold Stearns, auteur de *Civilization in the United States* et expatrié américain prototypique dont la carrière parisienne se résume à la rédaction d'une rubrique hippique pour le *Chicago Tribune*. Hemingway, qui explique par ailleurs dans son texte qu'il est un habitué des hippodromes de la région parisienne et un joueur compulsif, réussit à maîtriser sa tentation de chercher des tuyaux chez Stearns, en évitant le Select. Mais quand il choisit finalement de se reposer au Dôme, Hemingway s'identifie au contingent d'artistes dévoués à leur œuvre qu'il y reconnaît. Pour illustrer et pour justifier les motivations de son choix du Dôme, il précise que c'est le peintre français Jules Pascin qui le convie à sa table. Il met en opposition la clientèle de cet établissement avec celle du café avoisinant, la Rotonde.

³⁷⁴ Ibid., p. 34.

Son éloge du sérieux des artistes habitués du Dôme est précédé dans son texte par une critique acerbe des clients réguliers de la Rotonde :

Full of my evening virtue I passed the collection of inmates at the Rotonde and, scorning vice and the collective instinct, crossed the boulevard to the Dôme. The Dôme was crowded too, but there were people there who had worked.

There were models who had worked and there were painters who had worked until the light was gone and there were writers who had finished a day's work [...] I went over and sat down at a table with Pascin and two models who were sisters. Pascin had waved to me while I had stood on the sidewalk on the rue Delambre [...] ³⁷⁵

Mais ailleurs dans ses mémoires, Hemingway considère que le Dôme, ainsi que la Rotonde fonctionnent comme des "commères" - des journaux qui disséminaient des faits divers à propos de la vie quotidienne des figures publiques : « In those days many people went to the cafés at the corner of the Boulevard Montparnasse and the Boulevard Raspail to be seen publicly and in a way such places anticipated the columnists as the daily substitutes for immortality ³⁷⁶. »

Il est possible que Malcolm Cowley fasse allusion à cette image dont se sert Hemingway lorsque, des années après la publication de *A Moveable Feast*, il qualifie le Dôme de « journal vivant. » Il explique que les membres de la communauté américaine peuvent y laisser des messages pour indiquer leurs déplacements quand ils s'absentent de la ville. Cowley affirme également que dans cette fonction, ce café génère et dissémine du commérage: « [...] Americans went there to see who was having breakfast with whom, or had quarreled with whom, or was invited to sit at whose table; it was their living newspaper ³⁷⁷. »

³⁷⁵ Ibid., p. 101-102.

³⁷⁶ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 81.

³⁷⁷ Malcolm Cowley, « The Twenties in Montparnasse », op. cit., p. 100-101.

2.6.2. Modifications apportées aux cafés du quartier: signes de leur appropriation par la communauté anglophone

Dans un autre récit de ses mémoires, « Ford Madox Ford and the Devil's Disciple », Hemingway se rappelle qu'il fréquente la Closerie des Lilas pour éviter les foules de ses compatriotes aux cafés du Boulevard Montparnasse : « People from the Dôme and the Rotonde never came to the Lilas. There was no one there they knew, and no one would have stared at them if they came³⁷⁸. » Mais si Hemingway se réjouit du caractère confidentiel de la Closerie des Lilas, la direction, elle, semble vouloir concurrencer des cafés du Carrefour Vavin lorsqu'elle impose des changements à l'établissement en 1925³⁷⁹. Hemingway y fait allusion dans *A Moveable Feast* et les représente comme un effort pour apporter à la Closerie une ambiance davantage américaine. Dans le récit intitulé « Evan Shipman at the Lilas », il se remémore le moment où son ami, habitué régulier de ce café, l'informe qu'un bar américain y sera aménagé et que les serveurs seront obligés de porter, comme le font les « barmen » américains, des vestes blanches et de raser leur moustaches (signes pour certains d'entre eux de leur passé militaire) :

'They're changing the management,' Evan said. 'The new owners want to have a different clientele that will spend some money and they are going to put in an American bar. The waiters are going to be in white jackets, Hem, and they have been ordered to be ready to shave off their mustaches.

'They can't do that to André and Jean.'

'They shouldn't be able to, but they will.'

'Jean has had a mustache all his life. That's a dragoon's mustache. He served in a cavalry regiment.'

'He's going to have to cut it off³⁸⁰.'

Hemingway et son ami Shipman font preuve d'indignation mais ils ne peuvent qu'assister impuissants aux conséquences de l'afflux de leurs compatriotes vers les cafés de Montparnasse, subies par les serveurs de la Closerie des Lilas. Ainsi, lorsque Hemingway retourne à ce café, il constate que les exigences des propriétaires sont respectées : « On the

³⁷⁸ Ibid., p. 81.

³⁷⁹ Arlen J. Hansen, op. cit., p. 141.

³⁸⁰ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 138-139.

following Monday when I went to the Lilas to work in the morning, André served me a *bovril*, which is a cup of beef extract and water... where his stubby mustache had been, his lip was as bare as a priest's. He was wearing a white American barman's coat³⁸¹. »

Le portrait que trace Hemingway de la transformation du caractère parisien traditionnel de ce café en faveur d'une apparence - ne serait-ce que superficiellement - américaine est emblématique d'un phénomène plus généralisé. L'intégration du territoire parisien, et plus particulièrement ses cafés et autres lieux de rassemblement, par une population nord-américaine contribue à certaines mutations progressives de cet espace géographique. Samuel Putnam témoigne de l'influence économique exercée par le nombre grandissant d'Américains dans les cafés de Montparnasse comme un signe de leur appropriation du quartier. Cette marque territoriale trouve son expression ultime dans les modifications physiques de certains établissements pour mieux accueillir cette nouvelle clientèle. Putnam donne en exemple le Dôme, qui est aménagé en 1923 pour recevoir quatre fois plus de personnes qu'auparavant³⁸². Il affirme également que le Select avoisinant adapte son cachet pour attirer sa part de nouveaux clients potentiels qui sillonnent les rues de Montparnasse. Bien qu'il ne donne pas de détails de la transformation subie par le Select, le simple fait que l'établissement ouvre en 1925 pourrait suggérer que la direction reste aux aguets pendant les premières années de son existence pour que le lieu se conforme aux goûts de ces visiteurs d'outre-mer, de façon à rivaliser avec la concurrence des cafés déjà établis dans les environs.

Putnam fait mention cependant de l'ouverture de la Coupole, en 1927³⁸³, qui joue un rôle important pour ceux qui gravitent autour de la communauté américaine à Montparnasse. Comme lorsqu'il commente les changements physiques apportés au Dôme, Putnam met en valeur les grandes dimensions de la Coupole pour laisser entendre que la marque territoriale de ses pairs se traduit par une présence quantitative imposante. Mais il précise également que le style moderne de la Coupole se distingue des cafés qui l'entourent et qui gardent, malgré des rénovations, un caractère plus traditionnellement parisien. En dépit de l'agrandissement

³⁸¹ Ibid., p. 139.

³⁸² Arlen J. Hansen, op. cit., p. 124.

³⁸³ Ibid., p. 122.

de la Rotonde en 1924, Putnam affirme qu'elle n'attire plus les foules comme jadis et il la dépeint comme l'un des rares cafés du quartier où l'on peut trouver la solitude :

The little bistro kept by two brothers at the corner of the boulevard Raspail and the boulevard du Montparnasse must be enlarged into the present café du Dôme; the café Select had to undergo a transformation of atmosphere; and not many years later the big and almost painfully modern Coupole was to open its doors. The Rotonde alone, a good deal less populous than it once had been, clung persistently to the character it had won for itself as a place where one could sit and think and be alone with his sorrows³⁸⁴.

Putnam fait le rapprochement entre cette commercialisation de Montparnasse et celle de Montmartre vers la fin du siècle précédent, lorsque la *vie de bohème* est mise en scène et célébrée dans ses cabarets. Il considère que les propriétaires des cafés de Montparnasse proposent à ses compatriotes une version modernisée du même mythe en l'adaptant à un marché de masse :

It was when we Americans began arriving in the 1920's that a new form of commercialism sprang up alongside the older variety...now that the postwar influx of new comers from all over Europe and the Americas, and above all, from that 'land of gold,' the United States, had set in, there were cafés, bars, restaurants, brothels, to be opened to cater to this new clientele. And so it was not strange if Montparnasse came to take on somewhat the aspect of the new and gaudy Montmartre...by the time I arrived in the middle of the decade, what with the ever-increasing third-class-tourist trade and 'exiles' coming in by the boatload, the scene had begun to assume the appearance of a Bohemia made to order, with a suave proprietor in the background, rubbing his hands in unctuous satisfaction and keeping a watchful eye on '*la caisse*'³⁸⁵.

³⁸⁴ Samuel Putnam, op. cit., p. 67.

³⁸⁵ Ibid., p. 67.

2.6.3. Déterritorialisation de la communauté littéraire: transformation d'un mode de vie en marchandises

Dans son commentaire, Putnam critique le fait que les propriétaires des cafés de Montparnasse suivent le modèle établi par leurs homologues des cabarets de Montmartre au siècle précédent, faisant de la *vie de bohème* un bien de consommation. Ces cafétiers font progressivement métamorphoser les composantes du milieu et contribuent à une déterritorialisation de cette communauté littéraire américaine en devenir. Ce faisant, ils font l'illustration de la ritournelle capitaliste que proposent Deleuze et Guattari : le commerçant achète dans un territoire, mais déterritorialise les produits en marchandises, et se reterritorialise sur les circuits commerciaux³⁸⁶. Mais puisque ces commerçants, en effectuant des changements à ce quartier, ne font que répondre à une demande, ils forment avec leur clientèle américaine dominante un agencement de déterritorialisation et de reterritorialisation de ce lieu. Or, les tentatives de certains Américains pour intégrer et s'appropriier un territoire artistique à Paris sont finalement obliérées par l'afflux de leurs compatriotes pendant la décennie. Par leur nombre même, écrit Patricia Morse dans sa thèse, « Paris in the Springtime », les touristes américains qui arrivent dans la ville vers la fin des années vingt noient tout sentiment communautaire construit préalablement par les écrivains et les artistes qui y sont déjà établis : « ...in the early twenties...literary and artistic bohemians formed communities...in the late twenties...the sense of community was swamped by the sheer numbers of American tourists³⁸⁷ ».

Callaghan, à l'instar de Putnam, évoque l'évolution du Dôme depuis ses débuts et se sert de l'image des gradins d'un terrain de baseball pour représenter le nombre de tables et de chaises sur sa terrasse. À la limite de cet espace extérieur du Dôme commence celui de La Coupole voisine, lui-même encore plus vaste et plus bondé :

³⁸⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., p. 66.

³⁸⁷ Patricia L. Morse, « Paris in the Springtime : The Expatriate Memoirs of Gertrude Stein, Malcolm Cowley, Robert McAlmon, Kay Boyle et Ernest Hemingway », op. cit., p. 20.

On one corner was the Dôme, which not long ago had been merely a zinc bar with a small terrace; now it was like the crowded bleachers at an old ball park, the chairs and tables set in low rows extending as far as the next café, the Coupole. It had an even longer crowded terrace³⁸⁸.

Matthew Josephson, de retour à Paris en 1927, y constate une plus grande concentration de ses compatriotes que lors de son arrivée en 1921. Ils occupent presque exclusivement, à ses yeux, le quartier de Montparnasse et il les associe, lui aussi, à la transformation de ses cafés. L'image dominante dont il se sert pour représenter ces changements est celle de la lumière. Il retrouve éclatants des cafés autrefois peu éclairés au début de la décennie. La Coupole, avec son éclairage au néon, est considéré Josephson comme l'aboutissement de l'appropriation du quartier par les compatriotes d'Edison, père de l'électricité. Mais au même titre que Putnam et Callaghan, il souligne le volume de la Coupole, brossant le tableau d'un immense emplacement construit dans le but principal d'accueillir la multitude incessante des Américains qui débarquent à Paris :

The American invasion was seemingly at its flood tide when we arrived in Paris again in the spring of 1927... There were certain quarters of Paris that summer where one heard nothing but English, spoken with an American accent. The whole city was refurbished; the old dim-lit cafés in Montparnasse were now brilliantly illuminated, and their old black-hatted poets were gone. In their place an army of American café-goers held forth, counting its writers, artists, dilettantes, and camp followers by the hundreds or thousands, where there had been only dozens before. New establishments had been built to receive these hordes of pleasure-and-culture seekers, such as the neon-lighted Coupole on the Boulevard Montparnasse, a brewery hall that could house a regiment of people³⁸⁹.

En faisant découvrir La Coupole à Boyle avant de terminer la nuit au Select, McAlmon se désole qu'elle arrive trop tard pour apprécier pleinement tout ce que ce quartier a pu être plus tôt dans la décennie : « The good days of the Quarter were finished, Bob kept telling me;

³⁸⁸ Morley Callaghan, op. cit., p. 81.

³⁸⁹ Matthew Josephson, op. cit., p. 315.

I had come too late. But still we would go back to the Left Bank, and to the Coupole, where I had never been³⁹⁰. »

Josephson s'interroge sur l'influence que pourrait avoir le premier roman d'Hemingway, *The Sun Also Rises*, sur la transformation de certaines parties de la capitale française. Il voit dans le roman une représentation d'un Paris différent de celui qu'il connaît plus tôt dans la décennie. Josephson cite, comme exemple de cette évolution, les cocktails puissants servis aux personnages d'Hemingway qui ne sont pas disponibles pendant son premier séjour dans la ville. Mais il se demande également si le roman contribue à une américanisation des quartiers parisiens en exprimant un modèle territorial que ses compatriotes qui gagnent Paris par la suite s'attendent à suivre et à s'y conformer : "Had all the Americans I now saw in Paris come here under the inspiration of Hemingway's bibulous 'exiles'³⁹¹?

Samuel Putnam observe aussi que plusieurs des Américains qui séjournent dans la ville après 1926, l'année de publication du *Sun Also Rises*, s'efforcent de reproduire le mode de vie des expatriés qui y est dépeint, en particulier la consommation excessive d'alcool, en s'imbibant dans les cafés qui y figurent, comme le Dingo, 10 rue Delambre. Toutefois, Putnam révèle non sans ironie que pendant que ses compatriotes fraîchement débarqués dans la ville marchent dans les traces des héros du roman d'Hemingway, l'auteur lui-même abandonne déjà ces lieux pour le quartier Saint-Germain afin de mieux se consacrer à son art. En faisant cette remarque, Putnam identifie un phénomène qui se manifeste dans d'autres mémoires du corpus lorsque leurs auteurs font allusion à leurs rapports à la géographie de Paris. Compte tenu de l'affluence de leurs compatriotes qui occupent davantage ce territoire, il est dépeint comme un lieu de rencontre pour touristes, plutôt qu'un lieu de vie pour des gens de lettres ou des artistes :

³⁹⁰ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 286.

³⁹¹ Ibid., p. 315.

Having put the theme into literature, Hemingway was now edging away from the setting he had described and was hard at work down in the Saint-Germain...Yet he would drift back now and then; and so would we all, for sheer and facile relaxation or on the chance of meeting someone worth while³⁹².

3. La création des agencements territoriaux avec celui de Montparnasse

Dans son témoignage sur la vie artistique et intellectuelle du « Quartier », Putnam affirme que celle-ci n'est pas incompatible avec la vie des cafés de Montparnasse mais que ceux qui travaillent sérieusement à leur art évitent cet environnement. Il décrit des lieux de la rive gauche, ainsi que Saint-Germain, comme un échappatoire à un Montparnasse bondé. Il fait référence en particulier au café Les Deux Magots comme havre de paix pour des écrivains célèbres tels que Hemingway: « The atmosphere as a rule was a tranquil one, a relief to Montparnassians who wanted to get away from it all³⁹³. » Putnam insère cette déterritorialisation dans le contexte général de la tendance des écrivains, vers la fin des années vingt, à chercher dans les autres quartiers de la ville, ou en province, des endroits plus propices à leur travail et à laisser aux nouveaux arrivés à Montparnasse la célébration des mœurs bohèmes. S'il quitte lui-même Paris pour s'installer au village de Mirmande dans la région Rhône-Alpes, Putnam insiste, toutefois, sur le caractère primordial et central de Montparnasse dans la géographie des expatriés. Il considère ce quartier comme central à la métropole, pôle magnétique, que les exilés continuent à fréquenter régulièrement ou non, même lorsqu'ils forment des colonies en occupant ces nouveaux territoires :

Beneath it all a very real artistic and intellectual life went on; but the workers tended more and more to retire to the Odéon or some other quiet quarter, to the suburbs, or to the provinces, while toward the end a number of what might be described as runaway colonies were to spring up, in Majorca, Cagnes-sur-Mer, Mirmande, and elsewhere. Few, however, were able to tear themselves away completely from the carrefour Vavin, which remained the exiles' crossroads and meeting place; and down in Provence in the late afternoon one would suddenly feel an irresistible impulse and would board an overnight train to breakfast at the Dôme³⁹⁴.

³⁹² Samuel Putnam, op. cit., p. 69.

³⁹³ Ibid., p. 98.

³⁹⁴ Ibid., p. 67-68.

Malcolm Cowley met aussi en valeur la dynamique de centralisation et de décentralisation qui s'installe dans la territorialisation américaine de Montparnasse. Au début d'*Exile's Return*, il construit un modèle général pour décrire l'ensemble que forment ses compatriotes qui s'exilent en France dans les années vingt. L'unité géographique de ce modèle en est une selon laquelle même ceux et celles qui se domicilent en dehors de Paris, que ce soit en Normandie ou sur la côte d'Azur, sont identifiés au quartier Montparnasse. Pour caractériser cet aspect de la territorialisation, Cowley affirme que des lieux extra-parisiens où se trouvent des expatriés américains deviennent une « banlieue » de Montparnasse : [...] they would live in Montparnasse (or its suburbs in Normandy or on the Riviera [...])³⁹⁵

Si, comme Putnam le laisse entendre, l'activité littéraire dans cette communauté américaine se concentre d'une manière générale, pendant la décennie 1920-1930, sur son territoire traditionnel autour du carrefour Vavin, les mémoires de ce corpus témoignent du fait que les membres de cette communauté ne cessent de sortir de leur territoire parisien pour ensuite le redécouvrir. Cette série de mouvements ressemble à celle à laquelle Deleuze fait allusion dans son abécédaire pour élaborer sa théorie du territoire : il n'y a pas de territoire sans un vecteur de sortie de territoire; il n'y a pas de sortie du territoire, c'est-à-dire de déterritorialisation, sans en même temps un effort pour se reterritorialiser ailleurs³⁹⁶.

Paris représente, surtout dans ces textes, un lieu où leurs auteurs ressentent une stimulation esthétique et intellectuelle et dont, paradoxalement, ils doivent se retrancher souvent, chercher un autre territoire pour véritablement créer, avant de se reterritorialiser à Paris. Ainsi, la ritournelle selon laquelle ils tracent leur territoire parisien s'agence avec d'autres territoires. Cowley fournit une illustration de ce schéma fonctionnel lorsqu'il parle de sa propre expérience. Installé au village normand de Giverny, où vit toujours l'impressionniste Claude Monet, et qui accueille également un groupe de peintres américains, Cowley y mène une vie dévouée à un travail littéraire quotidien. Il fait contraster cette

³⁹⁵ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 6.

³⁹⁶ Gilles Deleuze, « A pour Animal », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, oc. cit.

existence routinière et bucolique avec ses voyages réguliers à Paris, qu'il qualifie de « machine à fournir des sensations fortes tout en aiguisant les sens » :

In the mornings I wrote or studied [...] Once a week, sometimes once a fortnight, I spent the day in Paris [...] Paris was a great machine for stimulating the nerves and sharpening the senses. Paintings and music, street noises, shops, flower markets, modes, fabrics, poems, ideas, everything seemed to lead toward a half-sensual, half-intellectual swoon. Inside the cafés, color, perfume, taste and delirium could be poured together from one bottle or many bottles, from square, cylindrical, conical, tall, squat, brown, green or crimson bottles –but you drank black coffee by choice, believing that Paris itself was sufficient alcohol. And, as the evening wore on, it was more than sufficient. Late at night, you took the last train for Normandy, happy to be returning to your country routine³⁹⁷.

D'une manière similaire à celle de Cowley, Bravig Imbs oppose, dans *Confessions of Another Young Man*, son activité à Paris à ses séjours dans des villages de la région de l'Île de France où il se retire périodiquement pour se consacrer à ses écrits. Dans le village de Guernes (qu'Imbs orthographie *Garnes*), il décrit une routine quotidienne dans laquelle il intègre des composantes du milieu et de la culture rurale. Or, la gastronomie et le paysage de cette campagne française font partie d'un ensemble qui comprend aussi le travail littéraire d'Imbs :

I would arise at ten or eleven, dress slowly, have a delicious breakfast of toast and eggs — eggs still warm from the nest — then, pipe alight, go off on a six-mile walk through the forest, return ravenously hungry to have an enormous and delicious French luncheon, followed by coffee and cognac and long mellow pipes; back to my room where I would have a nap until five, then play a Mozart Sonata on my fiddle to sharpen my faculties, and finally sit down and write until dinnertime. Dinner was always very late — half past eight or nine, and quite as copious as luncheon. I ate lunch alone, but dinner I always had in the cozy kitchen with Sabin and Madame Sabin.³⁹⁸

³⁹⁷ Ibid., p. 135.

³⁹⁸ Bravig Imbs, op. cit., p. 149.

3.1. Les sorties et les entrées dans le territoire parisien: une dynamique de la création littéraire

Imbs reconnaît le besoin, toutefois, de retrouver régulièrement à Paris un dynamisme qui lui manque dans le village où il s'isole. Il oppose dans ses mémoires son occupation solitaire d'écrivain à Guernes à sa participation à l'édition de la revue parisienne de langue anglaise, *transition*, dans laquelle son œuvre paraît : « ... had I lived in Games day in and day out I should have become a vegetable very quickly, but I spent feverish week-ends in Paris and kept in close touch with my friends. Indeed, I became very busy, helping Elliot to prepare for the launching of the magazine, *transition*³⁹⁹. ».

Lorsqu'il rentre à Paris après un voyage aux États-Unis, il qualifie son séjour dans son pays d'origine d'exil par rapport à sa ville d'adoption. La sensation forte qu'il ressent dès qu'il retrouve ce milieu géographique est représentée par le désir irrépressible d'entrer immédiatement dans un café : « I was so happy to be back once again, after my exile of so many months, that I could scarcely restrain my feeling. I stopped the taxi I was riding in [...] and dashed into a café for a drink⁴⁰⁰ ». Imbs exprime aussi son appartenance à la capitale française lorsqu'il réintègre son territoire dans le quartier de l'Odéon. Il se réinstalle à son premier domicile parisien, l'Hôtel de la Place de l'Odéon, puis une promenade jusque chez Gertrude Stein rue de Fleurus constitue un retracé territorial dans lequel des aspects différents de la géographie fonctionnent en tant que pierres de touche et sont reterritoriaisés à travers ses souvenirs. C'est ce processus de reterritorialisation lors de son retour à Paris qui convainc à nouveau Imbs que, même si les ressources financières lui manquent pour y rester, il s'y trouve à sa place :

³⁹⁹ Ibid., p. 151.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 193.

As soon as I had had dinner I strolled over to see Gertrude. I had not announced my coming, as I wanted her to have a surprise, and how wonderful it was to be walking once more along the railing of the shadowy Luxembourg! A house here, a street corner there, a tree across the way, were all touchstones to my memory and a hundred half-forgotten souvenirs came surging to the surface of my mind. Though I had scarcely a penny in my pocket and no prospect of any work, I felt once more where I belonged and that I would surely find a way to stay⁴⁰¹.

Matthew Josephson, comme Imbs, retourne aux États-Unis entre ses séjours parisiens. Cependant, puisque Josephson s'absente de la capitale française plus longtemps que ne le fait Imbs, il remarque surtout à son retour, comme on l'a vu précédemment dans ce chapitre, la plus grande place occupée par la population américaine dans la ville. Josephson s'implique peu dans les affaires littéraires de cette communauté. Il répond néanmoins favorablement aux sollicitations de la direction de *transition* pour contribuer à la revue et pour repérer d'autres collaborateurs américains potentiels dès son retour aux États-Unis. Un des objets principaux, affirme Josephson, de son retour à Paris est le renouvellement de ses liens avec ses anciens camarades français dadaïstes, dont la plupart sont devenus surréalistes. Mais les réserves qu'il émet envers ce dernier mouvement dans une lettre ouverte qu'il publie antérieurement dans *The Little Review* font de lui un paria. André Breton interdit aux autres surréalistes tout contact avec Josephson :

What was my disappointment to learn, almost immediately after my arrival, that the ban pronounced upon me by André Breton was final and absolute. No one in the Bund was permitted to see me or talk with me; I was to be given no opportunity to present my own side of the case⁴⁰².

Le territoire parisien de Josephson, lors de son deuxième séjour, se construit surtout autour de sa recherche à la Bibliothèque Nationale sur la vie d'Émile Zola. Car c'est un livre de commande, une biographie de l'auteur des Rougon-Macquart, qui occasionne le retour de Josephson en France. Dès ses recherches à Paris terminées, il s'installe dans un petit village dans la région de l'Île de France à vingt kilomètres de la capitale pour se consacrer à la rédaction de cette œuvre. À Éragny, dans le département du Val d'Oise, Josephson, tout

⁴⁰¹ Ibid., p. 193-194.

⁴⁰² Matthew Josephson, op. cit., p. 326.

comme Imbs, conjugue une routine quotidienne composée de séances d'écriture et de promenades bucoliques :

Through most of that year in France I really felt somewhat remote for the wars of art that were going on around me because I was spending my days in Paris in the old Bibliothèque Nationale, immersed in the nineteenth-century world of Émile Zola [...] After a period of accumulation I left Paris with my wife and child and a store of books and notes to establish myself in a little country house at Éragny on the Oise River, a rather dull village some twenty miles from the capital, where I concentrated entirely on the task of writing⁴⁰³.

Cette reterritorialisation que fait Josephson de Paris et de sa région ressemble peu à celle qu'il effectue au début de la décennie lorsque, tout comme Cowley, la ville lui fait l'effet d'un puissant stimulant. Il associe son activité littéraire, qu'il entreprend peu après son arrivée, à l'air même qu'il y respire et attribue aussi à l'effervescence de la capitale française l'éveil de ses sens : « 'After two weeks or so of adaptation, I found even the air of Paris stimulating. I began to write and meet people...the perfect ferment of activity all about you is stimulating in itself [...]'⁴⁰⁴ »

3.2 Aménager un territoire dans un autre pays européen pour mieux promouvoir son territoire parisien

Vers la fin de sa première année à Paris, à l'invitation de Tristan Tzara, Josephson se rend dans le Tyrol en Autriche pour rencontrer des adhérents allemands du mouvement dadaïste. Il explique que l'instabilité des économies en Europe centrale lui permet, ainsi qu'à certains de ses compatriotes, de prolonger son expérience européenne en dehors des frontières parisiennes et de reporter son retour aux États-Unis :

⁴⁰³ Ibid., p. 342-344.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 80-81.

The falling exchanges in Central Europe provided some of us with opportunities to prolong the time of our *Wanderjahre* by moving over to Austria or Germany. When Tristan Tzara informed me that an international group of French and German Dadaists would be gathering together at a little summer resort in the Tirol, and invited me to join them, I determined to go there for the summer and thus postpone my departure by several months⁴⁰⁵.

Josephson s'établit ensuite à Berlin où il devient éditeur associé de la revue *Broom*. Mais la métropole française reste un centre artistique incontournable et lui sert, pendant cette période, de base-arrière à laquelle il faut retourner pour alimenter sa revue. Un compatriote de Josephson, Harold Loeb commence à éditer *Broom* à Rome avant de déménager dans la capitale allemande principalement pour des raisons économiques. La faiblesse de l'économie nationale allemande fait de Berlin un endroit plus favorable financièrement à la production d'une revue littéraire que d'autres villes européennes. Avec ce périodique, dans lequel Josephson fait paraître ses propres écrits, il aspire à donner une voix à l'avant-garde de plusieurs pays européens ainsi qu'à celle des États-Unis :

The somewhat lower costs and superior facilities we would find in Germany, in my view, would help to prolong *Broom's* existence. After it became more firmly established, it was our intention to bring it home to the U.S.A. [...] We would become a "fighting organ," sponsoring the avant-garde of postwar Europe, the German as well as the French experimenters, and the youth of America⁴⁰⁶.

Malcolm Cowley commente aussi, dans *Exile's Return*, la situation économique européenne au début des années vingt et fait un lien direct avec la production et la distribution de l'art. Il se trouve à Berlin avec Josephson à une époque où l'inflation en Allemagne rend si dérisoires les frais de l'édition de *Broom* en argent américain que ni Josephson ni Loeb ne les connaissent avec précision. Cowley se sert de l'image géographique d'un cours d'eau pour représenter le territoire artistique dans ce contexte européen de l'après-guerre. Les produits et les producteurs d'art gravitent vers les pays où le prix de production est moindre tout comme les rivières coulent à travers les frontières nationales vers l'aval :

⁴⁰⁵ Ibid., p. 163.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 188.

[...] it was October 1922, and Germany was entering its wildest period of inflation. When we crossed the border, German marks were selling eight hundred for the dollar; they had fallen to a thousand at Munich, twelve hundred at Ratisbon; in Berlin next morning a dollar would buy two thousand paper marks or an all-wool overcoat. In the station we were met by Josephson and by Harold Loeb, the publisher of *Broom*; together they were editing the magazine at a monthly cost of I don't and they didn't know how many marks or dollars. Art was a liquid product that flowed across international frontiers to find the lowest level of prices⁴⁰⁷.

Lorsqu'Ernest Hemingway quitte la capitale française pendant la rédaction de son premier roman, *The Sun Also Rises*, c'est la suite logique d'une théorie de la création littéraire qu'il énonce dans ses mémoires. Dans un café dont il fait son lieu du travail, il transpose des sensations de la réalité qu'il vit à Paris dans un récit qui se déroule aux États-Unis. En voulant faire d'une cliente de l'établissement un personnage littéraire, il imagine une conversation avec elle dans laquelle il se l'approprie ainsi que Paris entier pour alimenter l'art auquel il se consacre : « You belong to me and all Paris belongs to me and I belong to this notebook and this pencil⁴⁰⁸. » C'est ainsi qu'il en vient à développer sa théorie de la relation entre territoire de la création et territoire recréé dans un travail littéraire. Il s'interroge sur la nécessité de quitter Paris pour chercher un nouveau territoire s'il veut éventuellement faire de cette ville un sujet littéraire : « Maybe away from Paris I could write about Paris as in Paris I could write about Michigan⁴⁰⁹. »

Hemingway choisit la ville de Schruns, dans les Alpes autrichiennes, comme lieu de création de son roman sur la vie des Américains expatriés à Paris. Sa décision est motivée en partie par la situation économique dans ce pays de l'Europe centrale, qui est similaire à celle de l'Allemagne à l'époque. Si un café lui offre un minimum de confort pour ses occupations littéraires pendant l'hiver parisien, le cours du schilling autrichien rend accessible, pour lui et sa jeune famille, un niveau de bien-être matériel qui s'inscrit au-delà de leurs moyens à Paris :

⁴⁰⁷ Ibid., p. 133.

⁴⁰⁸ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 6.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 7.

When there were the three of us instead of just the two, it was the cold and the weather that finally drove us out of Paris in the winter time. Alone there was no problem when you got used to it. I could always go to a café to write and could work all morning over a café crème while the waiters cleaned and swept out the café and it gradually grew warmer [...] But when you are poor, and we were really poor when I had given up all journalism when we came back from Canada, and could sell no stories at all, it was too rough with a baby in Paris in the winter [...] We went to Schruns in the Vorarlberg in Austria [...] The pension was about two dollars a day for the three of us, and as the Austrian schilling went down with inflation, our room and food were less all the time. There was no desperate inflation and poverty as there had been in Germany. The schilling went up and down, but its longer course was down⁴¹⁰.

Comme il le fait par rapport à la capitale française, Hemingway qualifie les composantes de son milieu autrichien selon les sensations qu'ils lui offrent. Dans le portrait qu'il trace de l'Hôtel Taube, chaleur et gastronomie sont parmi les composantes les plus importantes de ce nouveau territoire :

The rooms at the Taube were large and comfortable with big stoves, big windows and big beds with good blankets and feather coverlets. The meals were simple and excellent and the dining room and the wood-planked public bar were well heated and friendly. The valley was wide and open so there was good sun⁴¹¹.

Si la promenade est l'activité physique principale pratiquée par Hemingway à Paris, c'est le ski et la randonnée en montagne qui remplissent cette fonction en Autriche. De la même manière, son intérêt pour les jeux, qui le mène autrefois aux hippodromes d'Auteuil et d'Enghien, est satisfait à Schruns par les parties clandestines de poker : « Once or twice a week there was a poker game in the dining room of the hotel with all the windows shuttered and the door locked. Gambling was forbidden in Austria then [...]»⁴¹² »

Bien que cet hôtel autrichien remplace les cafés parisiens en tant que lieu de travail, Hemingway commente peu l'écriture du *Sun Also Rises* qu'il termine à Schruns. Il ne précise pas, comment ce changement de territoire influe sur la représentation littéraire qu'il se fait de

⁴¹⁰ Ibid., p. 197-198.

⁴¹¹ Ibid., p. 198.

⁴¹² Ibid., p. 201.

Paris, alors qu'il explique la manière dont son milieu parisien le stimule dans son écriture sur les États-Unis. Il affirme simplement, dans le contexte de son énumération des sensations que lui offre cette petite ville autrichienne, qu'elle s'avère propice à la réalisation de son premier roman :

Schruns was a good place to work. I know because I did the most difficult job of rewriting I have ever done there in the winter of 1925 and 1926, when I had to take the first draft of *The Sun Also Rises* which I had written in one sprint of six weeks, and make it into a novel.⁴¹³

Ailleurs dans son texte, Hemingway rappelle comment il quitte aussi Paris pour entamer la première ébauche de cette œuvre qu'il achève en Autriche. Ainsi, il commence son roman sur Paris en Espagne, pays qui figure dans la deuxième moitié du roman, et termine le premier brouillon en rentrant à Paris : « During the summer we were in Spain and I started the first draft of a novel and finished it back in Paris in September. »⁴¹⁴ Hemingway ne donne pas de détail, dans *A Moveable Feast*, ni de ce séjour ni de celui qu'il fait précédemment en Espagne, pendant lequel il découvre la corrida, thème important dans *The Sun Also Rises*. C'est McAlmon dans ses mémoires qui affirme qu'Hemingway s'approprie cette pratique espagnole, qui attire déjà des spectateurs américains, à des fins artistiques : « There are countless English and Americans who were bullfight enthusiasts many years before that summer of 1924 when Hemingway and I both saw our first, but he made it into a literary or artistic experience⁴¹⁵. » Lorsqu'Hemingway évoque dans ses mémoires les sorties et les entrées des territoires parisiens et espagnols, c'est surtout pour représenter le rôle qu'elles jouent dans la reterritorialisation de ces lieux géographiques et en tirer un contenu romanesque auquel il donne corps à Schruns.

En se souvenant de l'achèvement du *Sun Also Rises* en Autriche, Hemingway fait allusion à une autre occasion durant laquelle il s'absente de Paris pour se consacrer à l'écriture. Son compatriote, F. Scott Fitzgerald, auteur du roman *The Great Gatsby*, installé

⁴¹³ Ibid., p. 202.

⁴¹⁴ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 183.

⁴¹⁵ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 160.

dans le sud de la France, lui propose un séjour. La manière dont Fitzgerald formule son invitation brosse le tableau d'un milieu de récréation saine, où soleil, natation dans la mer et sobriété rompent avec le territoire parisien de Fitzgerald, caractérisé par une consommation excessive d'alcool: « They would find an inexpensive villa for us and this time he would not drink and it would be like the old good days and we would swim and be healthy and brown and have one apéritif before lunch and one before dinner⁴¹⁶. » Bien que le portrait que trace Fitzgerald de ce territoire contienne les mêmes ingrédients de chaleur, d'exercice physique et de gastronomie que cherche Hemingway à Paris et à Schruns, c'est la modération pratiquée par les deux hommes lorsqu'ils se retrouvent à Juan-les-Pins, sur la Côte d'Azur, que souligne ce dernier dans son évocation de ce lieu de travail qu'il partage avec Fitzgerald : « No one drank anything stronger than champagne and it was very gay and obviously a splendid place to write. There was going to be everything that man needed to write except to be alone⁴¹⁷. »

Les mémoires d'Hemingway se terminent avec sa déclaration que même si son territoire parisien se modifie après le succès du *Sun Also Rises*, il continue d'y retourner. La dernière image de la ville évoquée par Hemingway en est une d'intersubjectivité ou de transmission réciproque où l'individu qui s'investit dans la vie de Paris contribue et bénéficie à la fois de son dynamisme : « Paris was always worth it and you received return for whatever you brought to it⁴¹⁸. »

4. Paris : lieu de stimulation et de dépendance

Robert McAlmon rappelle également la fièvre d'excitation qu'il ressent à chaque retour à Paris après un déplacement. C'est dans cet état fébrile qu'il retrace son territoire habituel – les cafés et cabarets de Montparnasse, Montmartre et le quartier des Champs Élysées. Il dépeint la stimulation esthétique qu'il éprouve lorsqu'il revoit des points de repères parisiens tels la Place de la Concorde ou l'église Notre-Dame-des-Champs. Mais McAlmon se sert de

⁴¹⁶ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 185.

⁴¹⁷ Ibid., p. 212.

⁴¹⁸ Ibid., p. 211.

l'image d'une relation avec une femme fatale pour caractériser ses allées et venues dans la ville. Conscient de son engouement, plutôt que d'un véritable amour pour elle, McAlmon voit la nécessité de s'échapper des griffes de cette femme impitoyable, qui attire sa proie avec sa culture et ses charmes. McAlmon présente Paris comme un lieu de stimulation dont il ne peut se passer, mais duquel il faut prévenir une dépendance par des absences régulières. Cette vision de sa relation avec la ville n'est pas sans rappeler celle d'Hemingway, mais McAlmon suggère que la ville risque toujours de s'appropriier plus que ce qu'elle restitue.

Now, after a month of Paris, I felt I must get away. I had no love, merely an infatuation for the place. Upon arriving there after an absence, I was always in a fever of excitement, and couldn't do quickly enough the bars of Montparnasse and the cabarets of Montmartre, and the Champs Elysées district [...] Crossing the Seine into the Place de le (sic) Concorde on a misty spring morning, or seeing Notre Dame des Champs from river level at dawn, when well on with drink, still brought a foaming ecstasy into me, a stroke of lightning to the heart or mind about the wonder of it. But I knew all too well that Paris is a bitch, and that one shouldn't become infatuated with bitches, particularly when they have wit, imagination, experience, and tradition behind their ruthlessness⁴¹⁹.

McAlmon se conforme au modèle, comme plusieurs auteurs de ce corpus, selon lequel il quitte la ville pour créer et y retourne à des fins récréatives: « On the thirteenth I came in from the forests of Rambouillet where I had been for two months writing on a two-decker novel. I felt entitled to a letdown for a few days before getting back to work⁴²⁰. » C'est dans un village à proximité de la forêt de Rambouillet que McAlmon s'adonne à l'écriture. Lorsqu'il y fait allusion, il oppose cet endroit à Paris, qu'il associe aussi à sa maison d'édition « Contact », et avec Londres, où il maintient un appartement avec sa femme, la poétesse anglaise, Bryher : « Throughout a two-year period Bryher and I had an apartment in London, but I was generally away, in Paris, because of the publishing business, or in the forests of Rambouillet writing on a long book, *Family Panorama* [...]»⁴²¹ » Comme Imbs et Josephson, qui se retirent aussi en l'Île de France, McAlmon se construit un territoire dans lequel son travail littéraire s'intègre aux composantes du milieu rural telles la tranquillité et la

⁴¹⁹ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 113-114.

⁴²⁰ Ibid., p. 35.

⁴²¹ Ibid., p. 231.

randonnée pédestre : « One could take walks, sip a bit of refreshing wine, return for lunch, and work in the afternoon... There were two peaceful months of work, long walks, and a variety of companionship⁴²². »

4.1 Les flux migratoires de la communauté expatriée

Mais Paris ne remplit pas toujours sa fonction de lieu de détente pour McAlmon, entre ses absences pour se consacrer à ses écrits. Il explique dans *Being Geniuses Together*, que d'autres destinations européennes s'imposent en tant qu'alternatives saisonnières du quartier américain à Paris. L'hiver parisien, évoqué par Hemingway, est aussi fourni par McAlmon comme explication du fait qu'une partie importante de ses homologues, privés de leurs terrasses parisiennes, abandonnent temporairement la ville. Les cafés et cabarets de Berlin apparaissent à McAlmon, dans un premier temps, comme des solutions de rechange aux établissements de Montparnasse. Cependant, une fois dans la capitale allemande, il trouve dans certains lieux un caractère volatil qu'il met en parallèle avec l'instabilité de l'économie nationale. La présence des visiteurs des nationalités diverses, encouragés par le cours de deutschemark contribue à une reterritorialisation constante de ces endroits:

Migration season struck the Quarter as the first wintry chill began to drive habitués into the smoky and thick interiors of the customary hangouts. I went to Berlin [...] No one knew from one day to the next what the dollar would bring in marks...and there was no telling whom one might encounter, anywhere. From Russia, Poland, the Balkan States, from Scandinavia, England, France, and South and North America, visitors flocked into Berlin, and even hardened Berlin night-lifers could not tell with certainty how the tone or quality of any night club might change from week to week⁴²³.

De passage à Paris pendant l'hiver, McAlmon déplore que la clientèle américaine aux cafés le Dôme et la Rotonde se fasse remplacer, pendant son absence saisonnière, par, entre autres, des ressortissants des pays de l'Europe de l'est. Les flux migratoires que McAlmon suit vers le sud de la France ou en Italie, ne font que passer dans la capitale française après un séjour à Berlin :

⁴²² Ibid., p. 225.

⁴²³ Ibid., p. 95-96.

In Paris I lingered over the Christmas-New Year period. The Rotonde and the Dôme were then both small cafés, crowded and smoke-filled. To enter either was to encounter a mass of dark and gloomy faces: Russian, Polish, and other despondent nationalities. The gayer souls had all flown to Italy, the south of France, and various sunnier places⁴²⁴.

Sur la route du retour vers Paris, après des voyages à Venise et à Florence, McAlmon se trouve un lieu de travail littéraire à Rapallo, en Italie. Là où de nombreux britanniques passent la saison hivernale, s'installe notamment le poète américain Ezra Pound. Quoique Pound soit absent à cette occasion, McAlmon y fait la connaissance d'Ernest Hemingway, qui travaille à l'époque comme correspondant européen du *Toronto Star*. Lorsqu'il brosse un tableau de leur routine quotidienne, il se sert des éléments du même ensemble qu'Hemingway quand ce dernier évoque son séjour avec Fitzgerald à Juan-les-Pins. Selon ce modèle, une journée de travail littéraire mérite une soirée de consommation modérée d'alcool, qui s'oppose implicitement aux excès associés à Paris : « [...] Hemingway and I wrote; and at night we all drank moderately. Rapallo is situated in a bay, which I find imprisoning, although along that coast are hotels beautifully situated. However, they are generally occupied by the elderly English [...]»⁴²⁵ »

Ailleurs dans *Being Geniuses Together*, McAlmon cite un autre exemple de cette tendance que remarque déjà Putnam dans laquelle sa communauté littéraire de Montparnasse se reforme en petits groupes en dehors de Paris pour travailler. Avec les Canadiens John Glassco et Graeme Taylor, McAlmon s'établit temporairement à Nice. Dans un appartement qui donne sur la mer, tous trois se consacrent à leurs projets littéraires respectifs. Le bruit de toutes les machines à écrire s'avère propice aux efforts de McAlmon ; il y retrouve l'ambiance du milieu du travail qu'il connaît auparavant en tant que journaliste et publicitaire :

⁴²⁴ Ibid., p. 111.

⁴²⁵ Ibid., p. 157-158.

In Nice were two Canadian boys from Montreal whom I had known in Paris when they spent a year in the Quarter. They had discovered an Italian tea room pension, and the compact little apartment above it the proprietor let the three of us have, charging for it and the meals very low pension rates. The rooms faced the sea, and the beach was not a minute's walk away. We settled in, Buffy Glassco and Graeme Taylor and I, and each of us was writing: Graeme a family novel, I a thing called 'The Politics of Existence', which is still going on, and Buffy some memoirs...The doorway between their room and mine was left open, and I could hear the clatter of their typewriters, which helped me to work and concentrate, as it had in the old reporting and advertising copy writing days⁴²⁶.

Glassco commente aussi dans ses *Memoirs of Montparnasse* son déplacement à Nice avec McAlmon. Lorsqu'il se souvient de leur motivation pour quitter la capitale, il évoque, entre autres, les conditions météorologiques. C'est la chaleur de l'été parisien, plutôt que son froid hivernal, qui pousse McAlmon à suggérer à Glassco et à son compagnon Taylor de partir à la recherche d'un climat plus clément. Mais ce choix est aussi motivé par l'affluence de touristes à Montparnasse pendant la période estivale. McAlmon propose donc à Glassco et Taylor un séjour sur la Côte d'Azur durant ce qu'il estime être la basse saison :

The city was becoming unbearably hot...Worse than this, Montparnasse was now so overrun by tourists it was hard to find a place to sit down. It was clearly time to get out.

'Let's go somewhere where it's out of season,' said Bob. 'What about the Riviera⁴²⁷?

Nice, avec sa chaleur sèche et ses plages, est dépeinte par Glassco comme une échappatoire à un Paris étouffant. Dans le portrait qu'il trace de ce territoire méridional qu'il se construit avec ses camarades, l'activité littéraire se situe dans un ensemble qui regroupe natation, bains du soleil et gastronomie maritime : « Hot, crowded Paris, the abominable trip...were a thousand miles away. The sun on our skins was a kind of blessing: we had

⁴²⁶ Ibid., p. 272-273.

⁴²⁷ John Glassco, op. cit., p. 112.

escaped and were happy [...] We were all working, each on his own book [...] we had the whole long Mediterranean summer ahead of us⁴²⁸. »

Comme McAlmon, c'est une appréciation renouvelée de la beauté physique de Paris que formule Glassco lorsqu'il rentre de Nice : « Paris revisited was more beautiful than ever⁴²⁹. » Mais il retrouve une ville qui se vide progressivement de sa population anglophone, le krach s'ajoutant au cycle des saisons touristiques. Toutefois, si la désintégration de cette communauté prive Glassco de sources potentielles de soutien matériel pour prolonger son séjour parisien, l'atmosphère de la ville même lui semble de première nécessité dans la réalisation de ses créations littéraires :

In the meantime winter was coming on and my money was giving out. The number of Americans in Paris was dropping as steadily as the stock-exchange averages and I saw fewer familiar faces in the quarter. I began to wonder how I was going to last till spring; for never had I less wanted to return home. I felt I was on the brink of writing passable poetry and must continue living in the atmosphere of this city or else I would cease to write altogether⁴³⁰.

L'arrivée de l'été parisien, avec sa chaleur et ses touristes, qui motive certains, comme Glassco et McAlmon, à abandonner momentanément la ville, figure également dans les mémoires de Morley Callaghan. Ce dernier voit son quartier reterritorialisé par les vacanciers, et il se met à fréquenter des lieux de rassemblement tels la Bastille, la place Pigalle et la place Saint-Michel :

July was a hot month. In the strong afternoon sunlight the Dôme, the Coupole and the Sélect, the whole corner had a bright hard look. But too many summer soldiers had come to town. Visitors dropping off buses sat around for an evening, then disappeared. At night now Loretto and I would wander off with someone to other neighborhoods. There were the bals musettes down by the Bastille, the Pigalle bars, and the Hôtel du Caveau on the rue de la Huchette; then back to our roosting place to find amusement in the antics of strangers⁴³¹.

⁴²⁸ Ibid., p. 117.

⁴²⁹ Ibid., p. 151.

⁴³⁰ Ibid., p. 211.

⁴³¹ Ibid., p. 220.

Callaghan fait aussi allusion, tout comme McAlmon, aux flux migratoires estivaux de sa propre communauté littéraire parisienne vers la montagne ou la mer. Il descend avec sa femme à Bayonne, au pays basque, où il joue lui-même aux touristes. Allant régulièrement au casino de Biarritz, ils traversent la frontière espagnole pour assister à une corrida à San Sébastien avant de faire un pèlerinage à Lourdes :

In August all the people one knew had gone to a watering place or into the mountains or south to a seashore [...] We stayed in Bayonne, where we became honorary members of the Bayonne Tennis Club. In the mornings we would play tennis and in the evenings go to the Casino in Biarritz [...] One weekend we crossed the border to San Sebastian and saw the bullfights. And then — well what could we see now that we hadn't seen before? That was the quest. There was Lourdes in the mountains. Lourdes and the miracles. So we took the train through the Pyrenees to Lourdes [...]⁴³²

La possibilité qu'ont ces Américains et Canadiens de s'absenter de Paris pour échapper aux intempéries et aux foules de la ville constitue, paradoxalement, une autre composante de leur territoire parisien. Car cette mobilité, que rend réalisable la faiblesse des devises françaises et européennes en général, leur permet une liberté pour voyager et se déplacer à leur guise; autrement dit, une relation à la ville qui est, à l'époque, inaccessible à une partie importante de la population parisienne. Cependant, après ses voyages, Callaghan prend davantage conscience de sa déterritorialisation à Paris. Ainsi, en l'absence des membres notoires de sa communauté littéraire, tels Hemingway, Fitzgerald et McAlmon, il s'interroge sur sa place dans cette ville. Il se remémore une conversation avec Hemingway dans laquelle il déclare qu'ils doivent s'intégrer pleinement à leur société d'adoption pour devenir des Français, s'ils comptent s'installer à la capitale d'une manière définitive. Mais la réponse d'Hemingway fait comprendre à Callaghan que son confrère n'a pas une telle prétention :

⁴³² Morley Callaghan, op. cit., p. 223-224.

Talking to Ernest I had said, 'The Americans around here can't be Frenchmen, no matter how well they speak the language. If we are going to stay here it means really we have to become Frenchmen.' And he had said, shrugging, 'Who would want to stay?' Looking at him, I had gathered he had no intention of settling down in France⁴³³.

Le territoire qu'il s'y est tracé lui semble surtout le couper de la vie parisienne indigène et le condamner à un exil dans son ghetto à Montparnasse. Cette conclusion l'amène à réévaluer sa recherche originelle d'un territoire littéraire à Paris. Il se demande si ce désir n'est ultimement présent que pour lui permettre de se forger une image plus favorable de lui-même en tant qu'écrivain : « If I didn't want the French culture, then I was there in exile. Could the dream I had had for years of being in Paris been only a necessary fantasy? A place to fly to, a place that could give me some satisfactory view of myself⁴³⁴? »

4.2 Appartenir à la communauté littéraire américaine à Paris avant d'intégrer son territoire géographique

La frontière, perçue par Callaghan, qui sépare le territoire parisien de l'exilé nord-américain de celui de la population locale, est également abordée par Kay Boyle. Citoyenne française par mariage avant même son arrivée dans ce pays en 1923, Boyle habite en Bretagne, en Normandie, dans les Alpes-Maritimes et à Monte Carlo avant de s'installer à Paris vers la fin de la décennie. C'est à Harfleur, en Normandie, qu'elle croit réaliser son intégration à la vie française et ne se reconnaît plus guère en tant qu'Américaine :

There we lived for two years, and so totally French did I become that I scarcely recognized the look of my own features in the glass. I surrendered totally to those whose lives I had entered, to these men and women who may have been chosen to enact within my nights and days the entire spectrum of drama of a France I did not know⁴³⁵.

Boyle entame sa carrière de romancière dans la France provinciale, mais conçoit toutefois Paris comme un lieu exceptionnel où elle peut s'impliquer dans une communauté

⁴³³ Ibid., p. 228.

⁴³⁴ Ibid., p. 228.

⁴³⁵ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 146-147.

littéraire américaine. Ainsi, lorsque son mari cherche de l'emploi à Paris, Boyle ambitionne de travailler à la librairie-bibliothèque de Sylvia Beach ou aux éditions « Contact » de McAlmon. Face à son incapacité de donner suite à ces objectifs, elle oppose sa vie solitaire d'écrivain en herbe en province à l'activité d'une vie littéraire en collectivité à Paris :

I wanted to find work in a bookshop (Sylvia Beach's), or with a publishing company (Robert McAlmon's), and give my daily allegiance to the words that others were able to set down, or to the musical notes that others were able to put on paper, or the brush strokes with which others would transform a canvas into history [...] when I got back to the hotel room after that first meeting with McAlmon I was consumed by a rage of impatience for the immediate past and the wasted months in St. Malo. What difference did it make that I had written over a hundred pages of a book, and countless poems, if I had not found a way to bring that brooding, inner life into the field of action⁴³⁶?

Plutôt qu'à Paris, c'est à Grasse, dans les Alpes-Maritimes, que Boyle collabore à l'édition d'une revue en langue anglaise. Diagnostiquée tuberculeuse, elle est accueillie par son compatriote, le poète Ernest Walsh qui souffre, lui aussi, de cette maladie. Walsh crée, en 1926, avec sa codirectrice écossaise Ethel Moorhead, *This Quarter* : « We lived in the villa in Grasse until April, when the lease would come to an end, and I took dictation on the typewriter, and answered letters, and returned rejected manuscripts⁴³⁷... » Ce trimestriel fait paraître, avec les œuvres de Boyle, celles de Joyce, Stein, Hemingway et McAlmon. Ses écrits sont aussi sollicités à cette époque par la revue *transition* dirigée par deux journalistes de l'édition parisienne du *Chicago Tribune*, Eugene Jolas et Elliot Paul.

Quand Walsh meurt de la tuberculose au cours de l'année 1926, Boyle rejoint son mari français en Angleterre où il travaille avant de s'installer à Paris en 1928. Pendant son séjour en Angleterre, Boyle se voit publiée dans le premier numéro de *transition* avec d'autres auteurs tels que Joyce, Stein, André Gide, Philippe Soupault et Robert Desnos. Dès son apparition en 1927, ce périodique révèle l'intérêt de la part de la direction pour les théories de Freud et la philosophie esthétique des surréalistes français ainsi que des expressionnistes allemands. Boyle entretient une correspondance régulière avec Jolas et l'éditeur fait paraître

⁴³⁶ Ibid., p. 103-105.

⁴³⁷ Ibid., p. 180.

systématiquement les écrits de Boyle dans le magazine dans les années qui suivent. Cette revue de langue anglaise, éditée à Paris, procure à Boyle, d'une manière similaire à *This Quarter*, le sentiment d'appartenir à une communauté littéraire, ce dont elle est à la recherche depuis tôt dans la décennie. Le territoire littéraire qu'elle se construit avant d'arriver dans Paris lui sert donc de préparation pour son intégration géographique à la ville :

In that first issue I reviewed Bill Williams' *In the American Grain*, and I also had a short story published; but having my work appear in *transition* was for me only a part of what its existence meant. Jolas and I wrote to each other almost every week, and his belief in my work and in the work of countless unknown others gave a new meaning not only to my own life but to the international writing scene⁴³⁸.

5. Conclusion

Lorsque les auteurs de notre corpus s'expatrient à Paris, on peut dire qu'ils délocalisent leur problématique identitaire. Les aspects de leur culture et de leur environnement qu'ils n'arrivent pas à s'approprier en tant qu'écrivain en devenir sont remplacés par le défi de la création d'un lien d'appartenance avec leur ville d'adoption. Un stade primordial dans ce processus implique l'appropriation d'un territoire.

Leur territoire se crée surtout autour de certains cafés qui se trouvent au croisement des Boulevards Montparnasse et Raspail dans le sixième arrondissement. Ils associent ces lieux à une certaine *vie de bohème* puisque fréquentés au début des années 1920 par les artistes Georges Braque, André Derain, Pablo Picasso et Henri Matisse et dénommé « Le Quartier, » titre réservé auparavant au Quartier Latin. Ce quartier, Montparnasse, partage aussi avec Montmartre le rang de lieu privilégié des artistes et intellectuels parisiens.

L'identification que font nos auteurs entre des lieux géographiques parisiens et la société artistique qui s'y trouve représente ce que Deleuze et Guattari considèrent comme la marque qualitative qui détermine un territoire. Dans leur processus de territorialisation à Paris, nos écrivains canadiens et américains empruntent aux composantes des milieux artistiques qu'ils

⁴³⁸ Ibid., p. 213.

y découvrent leur qualité expressive – celle d’une certaine *vie de bohème* – pour ensuite construire leur propre territoire dans les environs. Deleuze et Guattari organisent leur concept de territoire autour d’un modèle territorialisation-déterritorialisation-reterritorialisation. Car ils estiment que l’acte de sortir de son territoire est aussi significatif dans le règne animal que ne l’est celui de former un territoire. Ces mouvements territoriaux composent l’axe expressif de leur concept d’agencement, l’autre axe étant celui des états de choses, ou de corps, et des énoncés. Donc, si on applique ces concepts à la théorie postcoloniale d’une relation entre le soi colonial et le lieu colonisé (et par extension à la situation de nos auteurs à Paris), le déterritorialisé de son pays d’origine se reterritorialise sur quelque chose d’une autre nature, qui est son nouvel environnement. Ce corps géographique énonce au déterritorialisé son altérité, une altérité avec laquelle le déterritorialisé doit composer s’il veut se refaire un territoire.

Si le quartier de Montparnasse, associé au mythe socio-littéraire de la *vie de bohème*, constitue le centre névralgique de nos auteurs, ils s’approprient également d’autres lieux géographiques parisiens. La rive droite de la Seine, entre la Place de l’Étoile et le Louvre, anciennement le repère des aristocrates européens, où des gens fortunés accueillaient, pendant la décennie 1920-1930, davantage de Nord-Américains forts de leur nouveau pouvoir économique. Les lieux qu’ils fréquentent, les hôtels de luxe de la Place de l’Étoile, le bureau de l’American Express et les banques américaines de la Place Vendôme, reflètent alors ce privilège. Les bureaux parisiens des journaux américains dans le quartier de l’Opéra constituent d’autres lieux que certains expatriés qui y travaillent se réapproprient. Finalement, les boîtes de nuit de Montmartre et du quartier Pigalle reçoivent régulièrement plusieurs de nos auteurs et leurs compatriotes, et certains de ces établissements deviennent la propriété de patrons américains.

Bien que ces institutions et ces quartiers de la rive droite fassent partie du tracé territorial de nos auteurs, les qualités expressives de ce territoire sont, pour la plupart, d’une nature pécuniaire, voire bourgeoise—l’antithèse de la *vie de bohème* qu’ils veulent intégrer à Paris. S’ils s’y rendent périodiquement, ces lieux représentent l’antichambre du territoire littéraire nord-américain proprement dit. Cette colonie littéraire reste résolument sur la rive gauche, à

l'ombre d'un milieu artistique aux alentours du quartier Montparnasse et dans le sixième et le quatorzième arrondissement. Elle a ses propres points de repères où prédomine « Shakespeare and Company, » la bibliothèque-librairie de l'Américaine Sylvia Beach au 12, rue de l'Odéon. Puisque Beach est éditrice d'*Ulysses*, qu'elle fait paraître en 1922, et que son auteur James Joyce se trouve souvent dans son établissement, « Shakespeare and Company » devient un lieu de pèlerinage pour les Nord-Américains qui désirent approcher le maître littéraire moderniste.

C'est un pèlerinage vers l'art visuel moderne qui amène les heureux élus du nouveau continent au salon de Gertrude Stein, 27 rue de Fleurus. Ils découvrent chez l'Américaine qui habite Paris depuis 1903 des œuvres de Cézanne, Manet, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Renoir, Matisse et Picasso. C'est pour cette raison que la qualité expressive territoriale qui apparaît dans ces mémoires lorsqu'est fait allusion à ce lieu est surtout celle qui se construit autour de cette imposante collection d'art. Si son salon, aux allures de musée, accueille de nombreux amateurs d'art moderne depuis les années qui précèdent la Première Guerre, le lieu développe un caractère exclusif pour une grande partie de la communauté des expatriés nord-américains de la rive gauche qui ignorent son existence, ou qui ne font pas la connaissance de ceux qui, dans leur communauté, ont leurs entrées chez Stein.

Cependant, l'exclusivité du salon de Stein ne décourage pas ceux et celles parmi ses compatriotes qui sont déterminés à admirer les œuvres qui y sont accrochées. Les expatriés ne démontrent guère le même enthousiasme envers une autre institution américaine de la rive gauche, le salon de Natalie Clifford Barney au 20 rue Jacob. Son hôtesse est Américaine mais la plupart des habituées du salon sont des hommes de lettres français dont Marcel Proust, Paul Valéry et André Gide. Ce lieu est connu de certains de nos auteurs, mais il est représenté dans leurs mémoires, plus encore que l'appartement de Stein, par son caractère exclusif. Toutefois, au contraire de Stein, qui semble limiter volontairement l'accès de ses compatriotes à sa présence et à sa collection d'art, la méconnaissance du salon de Barney semble provenir d'un manque d'intérêt de la part des expatriés à connaître ou à fréquenter leurs homologues littéraires français, qui font du 20 rue Jacob leur territoire.

La communauté littéraire américaine construit son espace parisien alors principalement autour des cafés et des bars de Montparnasse. *The Sun Also Rises*, puisque c'est un roman à clef, contribue au succès de ces établissements dont le Dingo Bar, rue Delambre, et Le Select, au Boulevard du Montparnasse. Mais c'est le Café du Dôme, situé aussi au Boulevard du Montparnasse, qui est représenté dans les textes du corpus dans sa qualité d'institution la plus populaire parmi les Américains à Paris et en tant que point de rencontre primordial. Du fait de son importance dans la communauté des expatriés, le Dôme permet à ses clients de s'informer et faire circuler des informations au sujet d'autres membres de leur communauté.

C'est la popularité du Dôme parmi ses compatriotes qui pousse Hemingway, responsable par la suite d'une plus grande renommée du Quartier, à chercher un établissement davantage confidentiel, la Closerie des Lilas, aussi Boulevard du Montparnasse. Mais les propriétaires du lieu ne restent pas réfractaires au succès de leurs concurrents comme le Dôme. Hemingway immortalise dans ses mémoires le moment où la direction de la Closerie impose des changements au lieu et aux employés pour attirer une plus importante clientèle américaine.

Le phénomène qu'observe Hemingway à la Closerie des Lilas n'est pas isolé. D'autres parmi nos auteurs sont témoins de la transformation des cafés et des bars au cours de la décennie lorsque leurs compatriotes s'en approprient. Le Dôme agrandit par quatre fois en 1923 sa capacité d'accueil, tout comme la Rotonde en 1924, et La Coupole s'ouvre au Boulevard du Montparnasse en 1927. Immense structure de deux étages, La Coupole comprend aussi une salle de danse. Lorsque ces changements sont évoqués dans notre corpus, ils sont les signes d'une appropriation américaine du quartier qui repose sur le pouvoir de consommation d'une population en constante augmentation. Cette situation à Montparnasse pendant la décennie 1920-1930 n'est pas sans similitude avec celle des cabarets de Montmartre à la fin du dix-neuvième siècle. *La vie de bohème* elle-même devient un bien de consommation et les efforts de la communauté littéraire nord-américaine pour s'approprier un territoire artistique parisien sont paradoxalement compromis par la foule de leurs compatriotes qui dénaturent ce territoire, le dévoyant en marchandises.

Comme on l'a signalé plus tôt, certains de nos auteurs, dont Hemingway, sont responsables de leur propre déterritorialisation. Leurs œuvres littéraires, éditées à Paris pendant la décennie mais distribuées aux États-Unis et au Canada, contribuent à la construction d'une image d'une *vie de bohème* des expatriés à Paris qui n'attirent pas uniquement ceux et celles qui veulent s'approprier un territoire littéraire mais aussi des dilettantes. Ces derniers se contentent de faire de *The Sun Also Rises* d'Hemingway un guide touristique pour expatriés dans la capitale française. Ainsi, ils se promènent entre les cafés qui y figurent et essaient, tout comme les personnages du roman, de s'abandonner à une consommation immodérée d'alcool.

Puisqu'ils voient leur territoire parisien progressivement dénaturé par l'arrivée de leurs compatriotes en grand nombre, nos auteurs cherchent ailleurs dans la ville, en province ou en Europe, des lieux plus favorables à la création littéraire. Mais dans leurs récits, on observe que la tendance à s'absenter ponctuellement de leur territoire principal à Montparnasse n'est pas uniquement un phénomène inspiré par la présence grandissante de leurs compatriotes dans leur quartier de prédilection. Dès l'arrivée des premiers écrivains américains expatriés au début de la décennie, Paris est considéré comme lieu d'intense stimulation esthétique et intellectuelle. Cependant, à cause de cette donnée intrinsèque, certains se cherchent un autre territoire pour créer, dans la tranquillité ou la solitude. Ainsi, Imbs, Josephson et McAlmon se retirent dans les villages de l'Île de France pendant que Cowley s'installe à Giverny, en Normandie. Mais tous éprouvent la nécessité de rechercher régulièrement la vitalité culturelle de la capitale.

Ce modèle de déterritorialisation et reterritorialisation constitue une ritournelle dans laquelle ils agencent leur territoire principal à Paris à un autre espace. À l'inverse du tracé territorial de la rive droite dont la qualité expressive est une activité principalement économique, ces territoires de la création littéraire hors de Paris partagent une qualité expressive avec la rive gauche et le mouvement entre les deux crée une véritable dynamique du processus de la création. Ce processus est peut-être articulé le plus explicitement par Hemingway. Il révèle dans ses mémoires que c'est à Paris qu'il apprend à s'approprier pour fins de création un territoire, loin du milieu américain qu'il veut récréer dans son œuvre.

Cette étrangeté recherchée ressemble à la problématique qui confronte le colon qui tente de représenter son nouvel environnement. En ce faisant, il fait de la déterritorialisation le moteur de son imagination et une composante de sa contribution à sa littérature nationale.

Hemingway met sa théorie en pratique lorsqu'il commence son roman sur le Paris des expatriés en Espagne, un pays où l'action de la dernière moitié de *The Sun Also Rises* se passe. Il termine sa première version de l'œuvre lorsqu'il rentre à Paris où, fidèle à sa théorie, il rédige la partie de son ébauche qui concerne le cadre espagnol. Ensuite, il achève l'œuvre à Schruns, en Autriche, une destination choisie principalement pour sa situation économique qui est encore plus favorable au dollar que Paris. Il se déterritorialise donc de Paris et des lieux espagnols pour rendre encore plus exogène leur représentation littéraire dans son processus créatif. Ses sorties et rentrées de ces territoires lui permettent de se reterritorialiser sur eux en les rendant autres, en les intégrant dans un contenu romanesque qui acquiert sa forme finale loin des deux lieux géographiques en Autriche.

Les sorties et les rentrées à Paris que font nos auteurs créent donc un axe de stimulation et d'accomplissement de la création littéraire. Les faiblesses des économies de l'Europe centrale leur permettent d'entreprendre des projets littéraires qui sont plus difficilement réalisables à Paris. C'est le cas de la revue *Broom* à laquelle sont associés Cowley et Josephson. Éditée à Rome et ensuite à Berlin, cette revue dépend largement des contributeurs parisiens pour son approvisionnement en contenu.

C'est grâce à sa collaboration au périodique *This Quarter* que Kay Boyle développe un sentiment d'appartenance à la communauté littéraire parisienne de langue anglaise. Mais, libérée des contraintes financières par la générosité de sa codirectrice fortunée, l'Écossaise Ethel Moorhead, *This Quarter* n'a pas besoin d'un pays européen avec une économie en difficulté pour voir le jour. Qui plus est, la situation économique de Moorhead permet à Boyle et à l'autre codirecteur de la revue, le poète américain Ernest Walsh, tous deux tuberculeux, d'accomplir les travaux éditoriaux à Grasse, dans les Alpes-Maritimes, où le climat leur rend la vie plus agréable qu'à Paris. Boyle contribue à un autre périodique, *transition*, édité à Paris après la disparition de *This Quarter* et avant l'installation de Boyle

dans la capitale. L'appropriation par Boyle des lieux géographiques à Paris se fait donc à l'inverse des autres auteurs de notre corpus. Elle façonne d'abord son territoire littéraire qu'elle partage avec la communauté anglophone parisienne à travers son implication éditoriale avant de partager avec eux les mêmes espaces géographiques.

En plus de leurs motivations créatrices qui les amènent à sortir de Paris, les expatriés nord-américains quittent également la capitale pour des fins récréatives. L'hiver, tout comme l'été, ils s'absentent de la ville pour suivre les migrations de leurs semblables à Berlin, en Italie, en Espagne ou dans le sud de la France. Ces mouvements des membres de la communauté coïncident avec la reterritorialisation de leur quartier parisien par des ressortissants des autres pays européens ou bien, plus tard dans la décennie, des vacanciers en provenance du continent américain. C'est ce loisir de quitter régulièrement leur territoire parisien qui signifie une autre qualité expressive du territoire lui-même. Leur pouvoir économique, bien supérieur à celui d'une grande partie de la population locale, leur permet de s'absenter de leur territoire et de le réintégrer. Mais ils se trouvent progressivement déterritorialisés lorsque leur territoire est dénaturé par l'arrivée massive de leurs compatriotes pendant la dernière moitié de la décennie.

L'appropriation des lieux géographiques parisiens évoquée par les auteurs de ce corpus suggère un agencement dont l'énoncé n'est pas l'étrangeté qui confronte le colon selon le modèle de Maxwell. Ce n'est pas une tentative de communion avec la nature sauvage d'un pays inconnu que recherchent ces Américains et Canadiens, mais plutôt un effort pour intégrer un territoire artistique déjà défriché par des artistes locaux. L'état de choses, ou corps, de cet agencement concerne le paysage urbain de la capitale française avec ses cafés et autres lieux de rassemblement. Ayant quitté leur territoire nord-américain, ces mémorialistes, au contraire des colons proprement dit, ne souhaitent pas transformer leur pays d'adoption pour le refaire à l'image de leur lieu d'origine. Car ils abandonnent justement l'Amérique du nord pour mieux cultiver les valeurs qu'ils recherchent à Paris et qu'ils associent à cette terre d'accueil. Mais, lorsque le nombre de leurs compatriotes augmente pendant la décennie, il se produit une forme de colonisation, puisque des lieux que fréquentent les membres de la communauté américaine se transforment physiquement pour refléter cette présence

importante et imposante dans la ville. Toutefois, si ce processus de construction d'un territoire géographique rend certains quartiers de Paris plus familiers à cette communauté, le but originel des auteurs de ce corpus reste de se reterritorialiser à partir d'une image qu'ils se font de l'artiste parisien dans son environnement. Une fois cet environnement habité, il reste à ces écrivains nord-américains à s'approprier leurs propres espaces sociaux pour s'y faire un territoire artistique.

CHAPITRE II

APPROPRIATION DES ESPACES SOCIAUX

Peu de contacts dans les milieux culturels et littéraires français advenant, la formation de l'écrivain s'effectue à l'intérieur d'un territoire social où disciples et mentors nord-américains se rencontrent et s'associent. Roman d'apprentissage et mémoire possèdent plusieurs points communs parmi lesquels le portrait de l'artiste en devenir prédomine. Un portrait de groupe émerge du kaléidoscope de portraits offerts par les mémoires de notre corpus.

Stylistiquement parlant, métonymies et synecdoques permettent d'évoquer un référent fuyant, un portrait de groupe personnel. Ce groupe est hiérarchisé, comme tout ensemble social, avec des sous-groupes nationaux, générationnels, ou par la situation sociétale même des individus. Nous passerons en revue ces relations mentors / disciples. Évocations et omissions de ce groupe fluctuant, d'auteurs nord-américains à Paris dans la décennie qui nous occupe dessinent les contours d'une expérience collective et individuelle.

Du fait même de leur désir de quitter leur lieu d'origine pour expérimenter une vie littéraire dans un autre pays, les auteurs du corpus rejettent également l'ensemble social qu'ils forment avec leurs compatriotes dans leur pays d'origine pour se reterritorialiser au sein d'une autre société. Le contenu du nouvel agencement dans lequel ils veulent s'insérer, cette communauté littéraire d'expatriés, est composée autant de leur rupture avec leur pays natal que de l'environnement parisien auquel ils se soumettent pour se construire un territoire. En expérimentant un tel agencement, ils s'inscrivent, consciemment ou inconsciemment, dans une tradition de la littérature anglo-américaine.

Le culte de l'artiste, qui attire toujours les amateurs de la « *vie de bohème* » à Paris, entraîne également ceux qui cherchent à établir des contacts avec d'autres créateurs pour faire avancer leur propre développement. Déjà, en 1876, pendant son séjour dans la ville, Henry James fait la connaissance de Gustave Flaubert, d'Edmond de Goncourt, d'Emile Zola, d'Alphonse Daudet et de Guy de Maupassant, avec qui il s'entretenait de sujets esthétiques. James n'apprécie pas à cette époque les préoccupations formelles et stylistiques de ces auteurs qui s'intéressent peu aux liens entre l'art et la morale, mais il écrit en 1884, lorsqu'il

fréquente souvent Daudet, Goncourt et Zola, qu'il suit de très près leur activité littéraire innovatrice dont il discerne « l'intelligence infernale de l'art, de la forme et de la manière⁴³⁹ ».

Quelques années plus tard, l'auteur britannique George Moore reconnaît plus explicitement dans ses *Confessions of a Young Man*, dont Glassco s'inspire pour ses mémoires et Imbs pour le titre des siennes, l'effet indéniable que ses expériences à Paris ont engendré sur son développement littéraire. Il affirme que pour le jeune peintre qu'il est et par la suite, l'écrivain débutant, le café montmartrois, le «Nouvelle Athènes», où se rassemblent à la fin du siècle des peintres tels Manet, Degas, Paul Alexis, Léon Dierx, Pissarro et Cabaner, lui sert d'«académie de beaux arts»; il écrit à ce propos qu'il n'est allé ni à Oxford, ni à Cambridge, mais à la 'Nouvelle Athènes'⁴⁴⁰.

2. Énoncés d'un ensemble : le mémorialiste se dépeint en tant que membre d'une collectivité littéraire

De fait, tous les récits dans ce corpus de mémoires consacrés aux expatriés nord-américains à Paris après la Première Guerre s'intéressent à la formation littéraire et au rôle que joue leur séjour parisien dans le développement des écrivains de leur communauté. La structure de ces textes partage, par conséquent, certaines caractéristiques avec celles du roman d'apprentissage. Ce genre, dont *Wilhelm Meister* de Goethe constitue le prototype, fut connu d'abord en Allemagne sous l'étiquette de « bildungsroman ». Le mot « bildung » peut signifier « portrait » ou « image » aussi bien que « formation » et dans le roman d'apprentissage, les expériences du héros ne contribuent pas seulement à son éducation mais elles « le forment d'une façon définitive, cristallisent son caractère⁴⁴¹ ».

⁴³⁹ Henry James, *Letters*. Vol. III, 1883-1895. Edité par Leon Edel. (Cambridge : Harvard UP, 1980) 27-8.

⁴⁴⁰ George Moore, *Confessions of a Young Man*. Éd. Susan Dick. Montréal, McGill-Queens University Press, 1972, p. 102.

⁴⁴¹ François Jost, « La Tradition du 'Bildungsroman' », *Comparative Literature*. XXI. (Eugene: University of Oregon, 1969 vol. xx., spring, no. 2, 97-115) 98-99.

Les éléments principaux dans la structure du « bildungsroman », énumérés par Jerome Buckley dans son étude du genre, *Season of Youth, The Bildungsroman from Dickens to Golding*, sont l'enfance, le conflit des générations, le provincialisme, la découverte de la société métropolitaine et l'éducation du héros à partir de son expérience dans sa société⁴⁴². Les récits de Cowley et de Josephson suivent avec fidélité ce modèle en évoquant le sentiment d'étrangeté que plusieurs de leurs contemporains ressentent depuis leur enfance dans les milieux ruraux ou les banlieues des grandes villes. C'est ce qui les mène à Greenwich Village où la différence entre eux et leurs aînés en dehors de leur communauté de jeunes amateurs d'art devient plus prononcée, surtout après la guerre. Mais le sujet ostensible de leurs mémoires est leur découverte du milieu artistique parisien. Au début de *Life Among the Surrealists*, Josephson révèle son intention de créer avec son récit un « portrait de groupe » de ses camarades qui s'impliquaient dans les mouvements artistiques et littéraires des années vingt. Bien que le terme « portrait » ne soit pas toujours employé explicitement dans les autres mémoires, leurs auteurs évoquent d'une manière similaire leur formation littéraire dans le contexte de ces mouvements. Mais c'est à une variante du « bildungsroman », le « kunstlerroman » ou roman de la formation de l'artiste⁴⁴³, que ces mémoires ressemblent le plus dans leur structure. Buckley remarque dans son ouvrage que, que les « bildungsromans » de langue anglaise sont souvent des « kunstlerromans ». Il cite en exemple des personnages d'entre autres Charles Dickens, Thomas Hardy, D.H. Lawrence et surtout James Joyce et son *Portrait of the Artist as a Young Man*⁴⁴⁴.

Les témoignages de ces auteurs concernant leur relation aux autres membres de leur communauté littéraire révèlent souvent leur perception aiguë de leur place dans cet ensemble. L'énoncé de cet agencement dans leurs textes forme une série de portraits littéraires. Un des principes fondateurs du portrait étant de manifester la continuité et l'ancienneté d'une famille, ces auteurs nous informent aussi sur le milieu littéraire à Paris où ils se forment en se liant à d'autres gens de lettres, notamment dans les projets éditoriaux. Lorsqu'ils dépeignent

⁴⁴² Jerome Hamilton Buckley, *Season of Youth, The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1974, p. 18.

⁴⁴³ Jerome Hamilton Buckley, op. cit., p. 13.

⁴⁴⁴ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Egoist, 1917, 299 p.

ce qu'un de leurs collègues a de particulier dans ses traits, ils démontrent également des aspects de leur propre caractère et les liens qui caractérisent la relation qu'ils entretiennent avec leur modèle. Or, ce sont sur ces relations qu'ils se reterritorialisent et se déterritorialisent lorsqu'ils s'identifient à et se distinguent de ceux et celles avec lesquels ils forment leurs agencements.

Le caractère de ces références qui consiste à évoquer le tout par la partie est présent à un certain degré dans tous les portraits qui apparaissent dans ces récits. Or, au contraire des auteurs des récits biographiques ou autobiographiques qui s'intéressent à l'évolution de leur sujet pendant des étapes successives de sa vie, les auteurs de ces mémoires privilégient le lien qui les unit en tant qu'écrivains anglophones à Paris, négligeant ou ignorant d'autres aspects de leur existence.

2.1 Le contact avec les Français : un rapport limité entre la colonie littéraire américaine et la « population indigène »

Si ces auteurs se préoccupent principalement de définir leur rôle au sein de la communauté anglophone, leur mise à l'écart de la société parisienne indigène est une composante essentielle de la plupart des portraits qu'ils réalisent. Putnam estime qu'à l'exception de certains de ses compatriotes, comme Cowley et Josephson qui établissent un dialogue avec des écrivains français, la majorité de la « colonie artistique américaine » à Paris se replie sur elle-même ou bien fréquente la communauté britannique et n'en connaît guère plus sur les Français, sur la France, et sur Paris, que s'ils étaient restés chez eux à Greenwich Village⁴⁴⁵.

Des sentiments similaires sont exprimés par McAlmon dans *Being Geniuses Together* lorsqu'il affirme que son entourage est composé d'anglophones à tel point qu'il lui semble que la ville n'est pas française du tout⁴⁴⁶. La familiarité de McAlmon avec le monde des lettres français est surtout sociale. Lorsqu'il dit connaître Valery Larbaud, Tristan Tzara et

⁴⁴⁵ Samuel Putnam, op. cit., p. 53.

⁴⁴⁶ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 224.

d'autres Dadaïstes ou Jean Cocteau, Jacques Rigaut, Raymond Radiguet, Louis Aragon, René Crevel et Blaise Cendrars, c'est invariablement dans le contexte de leur présence lors d'une soirée et rarement pour commenter leurs œuvres. Ainsi en nomme-t-il plusieurs lorsqu'il énumère les habitués du cabaret Le Jockey Club : « almost anybody of the writing, painting, musical, gigoloing, whoring, pimping or drinking world was apt to turn up at the Jockey⁴⁴⁷. »

McAlmon avoue également que, bien que certains écrivains anglophones se trouvent aux mêmes endroits que leurs semblables français, la population anglo-américaine dans l'ensemble ne cherche pas à faire la connaissance de ces hommes de lettres. Il cite l'exemple d'un spectacle de Cocteau, *Roméo et Juliette*, auquel ses confrères anglophones assistent surtout parce qu'il y a un bar dans la salle. Lorsque les surréalistes dérangent la représentation, ils se font à leur tour chahuter par ces derniers :

The Anglo-American lot were strangely unimpressed by the obstreperous violence of the French avant-garde. Louis Aragon, 'the wild duck,' as he was known, could become very savage in protesting against Cocteau and his productions, but he somehow failed to strike terror in the American breast. At the time that Aragon was much about with Nancy Cunard, his nickname was changed to 'le Cunard sauvage', and it was generally agreed that she was the most impressive of the two⁴⁴⁸.

Mais Aragon fait néanmoins une forte impression sur Matthew Josephson et Malcolm Cowley lorsque ces derniers s'intéressent au mouvement précurseur du Surréalisme. Cowley rappelle comment sa fréquentation des dadaïstes est formatrice. Des maîtres potentiels tels qu'Eliot, Joyce, Pound, Proust et Valéry lui semblent trop éloignés de son expérience et de ses intérêts, Cowley s'identifie donc au mouvement organisé autour de Tristan Tzara et André Breton et qui lui apparaît jeune, aventureux et vivant. C'est cependant Louis Aragon, qu'il qualifie de maître dans son récit, plutôt qu'un des deux chefs du mouvement :

⁴⁴⁷ Ibid., p. 92.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 196.

But I was also a disciple: for the first and last time in my life I admitted to having a master [...] Under his influence I was becoming a Dadaist in spite of myself, was adopting many of the Dada standards, and was even preparing to put them into action⁴⁴⁹.

Cowley considère que l'inspiration qu'il tire du mouvement dadaïste se manifeste surtout par son agression du patron du café la Rotonde, pendant la fête du quatorze juillet 1923. En se souvenant de son action, Cowley le commente selon le critère établi par les dadaïstes de « l'acte gratuit » :

Years later I realized that by punching a café proprietor in the jaw I had performed an act to which all their favorite catchwords could be applied. First of all, I had acted for reasons of public morality; bearing no private grudge against my victim, I had been 'disinterested', I had committed an 'indiscretion', acted with 'violence' and 'disdain' for the law, performed an 'arbitrary' and 'significant gesture', uttered a 'manifesto'; in their opinion I had shown 'courage' [...] ⁴⁵⁰ »

La rencontre de Cowley avec Aragon, ainsi qu'avec Breton et Philippe Soupault, a lieu par l'entremise de Matthew Josephson. Tout comme Cowley, il témoigne de l'influence littéraire d'Aragon sur lui. Aragon initie Josephson à la littérature française dont s'inspirent les Dadaïstes et lui présente des membres de son entourage :

It was if he had opened a door for me, leading to a whole new zone of art and all its rebellious works. During a number of weeks in the winter of 1921-1922 he used to come to my apartment almost every morning, en route to his hospital, laden with books which he either lent or gave me, books that would serve to orient one toward the true unfaith [...] ⁴⁵¹.

Josephson traduit des œuvres d'Aragon, Eluard, Soupault, Tzara et Breton pour la revue *Secession*, le premier organe du mouvement littéraire qu'il veut lancer avec Cowley et d'autres gens de lettres de leur génération. Il rappelle que sa vision et celle de ses collègues de *Broom* de leur civilisation change pendant leur séjour européen. La représentation de la technologie dans l'art des dadaïstes et des expressionnistes allemands les aide, en effet, à

⁴⁴⁹ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 162-64.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 169-70.

⁴⁵¹ Matthew Josephson, op. cit., p. 113-114.

revaloriser leur culture industrielle américaine. Il établit un lien direct avec une déclaration de Gertrude Stein dans laquelle elle estime que c'est avantageux pour un écrivain d'avoir l'expérience de comparer une autre civilisation avec la sienne; il rappelle ainsi dans son récit:

Gertrude Stein has said that it is a very good thing for a writer to have the experience of comparing another civilization with his own. Living in Europe for some length of time did provide one with a new perspective on America and its evolving machine-age culture, which underwent revaluation in our minds⁴⁵².

2.2 Le rapport avec les maîtres littéraires anglophones

2.2.1 Une collection d'art au service de son identité littéraire

Stein s'approprie un espace social à Paris lorsqu'elle commence à réunir sa collection de tableaux au début du siècle. Les liens de Stein avec le monde de la peinture de l'avant-guerre sont abondamment commentés, surtout par les auteurs qui la connaissent au début des années vingt. Hemingway rappelle, dans *A Moveable Feast*, la conversation qu'il a avec Stein au sujet de la peinture moderne et surtout à propos des peintres modernes ; il remarque que la force de la personnalité de Stein, ainsi que le bon jugement qu'elle exerce dans l'assemblage de sa collection de tableaux, sont tels que certains critiques littéraires se laissent influencer dans leur appréciation de ses écrits parfois obscurs : « She had such a personality that when she wished to win anyone over to her side she would not be resisted »⁴⁵³.

McAlmon témoigne également dans *Being Geniuses Together* de la réputation de Stein qui parvient à ses oreilles pendant ses premières années dans la capitale française. Il écrit que, à cette époque, n'ayant publié que *Three Lives* et *Tender Buttons*, Stein n'est pas reconnue en tant qu'auteur, mais qu'elle est devenue célèbre grâce, en grande partie, aux journalistes qui l'ont dépeinte comme celle qui a « découvert » Matisse, Picasso et Braque. Stein alimente cette image, dit-il, en insistant sur sa collection et ses soirées, et en se mettant en scène comme un personnage excentrique dans les cercles artistiques parisiens :

⁴⁵² Ibid., p. 188.

⁴⁵³ Ernest Hemingway, op. cit., *A Moveable Feast*, p. 17.

There could be no doubt that she knew how to stage-set herself as an eccentric, and thus to become, aside from her writing, an exotic character and celebrity. She had inherited an income, and with Leo she purchased a good many of the pictures by painters who came to be called 'cubists' or 'moderns'. She ensconced herself securely in a fine studio on the Rue de Fleurus, and let herself be known as a patron of the art of painting. The word spread. Painters naturally desire to sell their pictures, and it came to be that shortly it meant *réclame* to have Gertrude Stein possess one's work. Not only would hangers-on see the picture hanging in her home, but they would believe they must think it great merely because Miss Stein owned it⁴⁵⁴.

McAlmon attribue le succès des soirées de Stein au fait qu'une partie importante des artistes qui y assistent ont peu de ressources pécuniaires. Ils fréquentent Stein, donc, aussi bien pour profiter de sa table et pour être à l'affût des amateurs d'art qui s'y rassemblent autour des tableaux, que pour discuter avec l'auteur :

She had sufficient money to conduct a salon, and many people who later became famous attended her gatherings. Some went because her teas were bountiful, and they were hard up and hungry; others went, as people do in the bohemian world both then and now, in order to regard the menagerie [...]⁴⁵⁵

Hemingway atteste que ses visites rue de Fleurus sont motivées en partie par la stimulation sensorielle qu'il trouve dans le lieu, avec son décor dominé par les oeuvres d'art accrochées aux murs. Mais il fait mention également de son appréciation des vivres que Stein et sa compagne lui offrent : « [...] they gave you good things to eat and tea and natural distilled liqueurs made from purple plums, yellow plums or wild raspberries⁴⁵⁶ ».

2.2.2 La souveraine et sa cour

Dans son récit *Confessions of Another Young Man*, Imbs écrit cependant que ceux qui se réunissent autour de l'Américaine, chez elle, constituent une cour ; il perçoit les manoeuvres entreprises par certains pour obtenir la faveur de la souveraine : « ...the little group which gathered at the rue de Fleurus did constitute a court and I began to see there had been

⁴⁵⁴ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 204-5.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 204.

⁴⁵⁶ Ernest Hemingway, op. cit., *A Moveable Feast*, p. 27.

intrigues for the sovereign's favor, although I had not recognized them as such at the time⁴⁵⁷ ».

Hemingway fait écho à cette image d'une cour dans sa représentation de l'entourage de Stein. Il évoque une image impériale de l'hôtesse du 27 rue de Fleurus en écrivant qu'elle se met à ressembler à un empereur romain. Il fait ainsi référence à la coiffure que Stein adopte — elle se fait couper les cheveux très courts — mais aussi au comportement despotique dont elle fait preuve envers ceux et celles qui fréquentent son salon :

Finally she even quarreled with the new friends but none of us followed it any more. She got to look like a Roman emperor and that was fine if you liked your women to look like Roman emperors⁴⁵⁸.

Cette image d'une femme tyrannique est opposée par Hemingway à celle qui a contribué jadis à la célébrité de Stein — le portrait d'elle réalisé par Picasso en 1906. Elle y ressemble, aux yeux d'Hemingway, à une paysanne comme celles qu'il observe autrefois dans le Frioul, la région historique partagée entre l'Autriche et l'Italie : « But Picasso had painted her, and I could remember her when she looked like a woman from Friuli⁴⁵⁹. » Il évoque, avec cette deuxième image, sa première rencontre avec Stein dont il se souvient dans « Miss Stein Instructs » :

Miss Stein was very big but not tall and was heavily built like a peasant woman. She had beautiful eyes and a strong German-Jewish face that also could have been Friulano and she reminded me of a northern Italian peasant woman with her clothes, her mobile face and her lovely, thick, alive immigrant hair which she wore put up in the same way she had probably worn it in college⁴⁶⁰.

Lorsque, dans *Life Among the Surrealists*, Matthew Josephson décrit l'apparence physique de Stein, qu'il observe en 1927, c'est l'image impériale de cette dernière qu'il représente de la même façon que le fait Hemingway. Il affirme que la tête masculine de Stein, avec ses cheveux coupés courts, lui donne l'apparence d'un vieux sénateur romain :

⁴⁵⁷ Bravig Imbs, op. cit., p.113.

⁴⁵⁸ Ernest Hemingway, op. cit., *A Moveable Feast*, p. 119.

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 14.

Miss Stein, a solid block of a woman, was there in the midst of the crowd, talking with many of us, taking everything in with her characteristic aplomb. She was elegantly dressed, after her fashion, in a simple gray costume; her finely shaped, masculine head with its short-cropped, grizzled hair and expressive blue eyes gave her the appearance of an old Roman senator⁴⁶¹.

Quant à Putnam, il fait écho à une déclaration d'un ami journaliste qui décrit Stein comme une femme avec un visage semblable à celui de César: « Wambly Bald had named her 'the Woman with a Face Like Caesar's' and it seemed to fit⁴⁶². » Puisque la chronique de Bald et les mémoires de Putnam précèdent les récits de Josephson et d'Hemingway, il est fort possible que ces derniers aient été influencés par ce portrait de la célèbre dame. Hemingway s'appuie sur cette représentation de Stein en impératrice romaine pour illustrer le changement de son comportement, pendant la période où il la fréquente à Paris. Dans ses récits, ce changement est lié à une certaine décadence de sa collection de tableaux. Car, lorsqu'il rappelle cette première rencontre, Hemingway associe les beaux tableaux de Stein à son humeur cordiale et amicale. Puis, en se souvenant de la tyrannie croissante de Stein, il établit un lien entre des tableaux sans valeur accrochés désormais à côté des belles toiles et la tendance de Stein à se disputer avec presque tous ceux qui, comme Hemingway, ont une certaine sympathie pour elle. Hemingway dépeint sa relation avec Stein à cette époque comme une rupture en sursis avant laquelle il remplit les devoirs attendus d'un courtisan :

That was the way it finished for me, stupidly enough, although I still did the small jobs, made the necessary appearances, brought people that were asked for and waited dismissal with most of the other men friends when that epoch came and the new friends moved in⁴⁶³.

Dans ses mémoires, publiées des décennies avant celles d'Hemingway, Imbs se sert une fois de plus de son image d'une cour pour évoquer l'entourage de Stein. Il fait allusion à son propre bannissement et à celui d'autres admirateurs de l'Américaine ainsi qu'à la désertion de ceux qui les ont suivis par solidarité :

⁴⁶¹ Matthew Josephson, op. cit., p. 324.

⁴⁶² Samuel Putnam, op. cit., p.134.

⁴⁶³ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, p. 119.

It was amazing how rapidly the little court was dispersed. All the devoted admirers had become exiles, more or less chagrined. All the friends of the devoted admirers had left the salon as well, out of sympathy, and the rue de Fleurus must have seemed a desolate, deserted spot for a while⁴⁶⁴.

2.2.3 Auteure d'une épigraphe célèbre

Si Stein figure souvent dans ces mémoires en tant que collectionneuse de tableaux et hôtesse de salon, la femme de lettres y apparaît aussi. Matthew Josephson présente Stein dans son récit comme un écrivain qui a lutté pendant vingt ans afin de faire paraître ses œuvres, payant souvent elle-même les frais de l'impression. Mais il estime que c'est grâce à sa phrase spontanée concernant la « *génération perdue* » qui a fait la Grande Guerre, qu'Hemingway transforme en épigraphe du *Sun Also Rises*, qu'elle est connue du grand public et que des foules de touristes se précipitent à son salon :

The quotation of her chance remark about the 'lost generation' as an epigraph for Hemingway's recent novel had caused widespread discussion of Miss Stein. By now she was on the offensive and was telling the tourists from America who came to her house in the rue de Fleurus that there had been only one American writer of genius before her: Henry James⁴⁶⁵.

Malcolm Cowley, qui ne commente guère ni l'œuvre de Stein, ni son rôle social à Paris, commence *Exile's Return* en faisant référence à la phrase de Stein qui devient célèbre grâce au roman d'Hemingway. Or, cette formule, extraite de son contexte, est identifiée à un mode de vie incarné par des personnages du roman et associé par Cowley à sa propre génération :

This book is the story to 1930 of what used to be called the lost generation of American writers. It was Gertrude Stein who first applied the phrase to them. 'You are all a lost generation,' she said to Ernest Hemingway, and Hemingway used the remark as an inscription for his first novel. It was a good novel and became a craze — young men tried to get as imperturbably drunk as the hero, young women of good families took a succession of lovers in the same heartbroken fashion as the heroine, they all talked like Hemingway characters and the name was fixed⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ Bravig Imbs, op. cit., p. 300.

⁴⁶⁵ Matthew Josephson, op. cit., p. 324-25.

⁴⁶⁶ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 3.

Hemingway rétablit, dans *A Moveable Feast*, la genèse de cette étiquette. En la formulant, Stein répète la critique faite par son garagiste à un employé, conscrit de 1918. Elle l'applique d'une manière générale à ceux, comme Hemingway, qui se trouvent impliqués dans ce premier conflit mondial : « 'That's what you are. That's what you all are,' Miss Stein said. 'All of you young people who served in the war. You are a *génération perdue*⁴⁶⁷ ... »

2.2.4 Rivalité entre deux personnalités sacrées de la littérature moderne d'expression anglaise

Certaines allusions à Stein dans ce corpus des mémoires mettent en lumière un sentiment de rivalité qui l'oppose à James Joyce. Il est vrai que ce dernier occupe une place importante dans cette communauté, du même ordre que Stein, comme maître potentiel de la littérature d'expression anglaise à Paris. Matthew Josephson rappelle, dans sa préface de l'ouvrage d'Hugh Ford, intitulée *The Left Bank Revisited : Selections from the Paris « Tribune », 1917-1934*, son impression qu'en 1927 dans la capitale française, la « république des lettres » anglophones est divisée entre les partisans de chacun de ces deux auteurs dont des écrits apparaissent régulièrement dans le périodique *transition* : « At that period the republic of letters in Paris was apparently divided between the camp of Gertrude Stein and the camp of James Joyce, neither of whom cared much for the other⁴⁶⁸. » Hemingway atteste que ceux qui fréquentent Stein apprennent, après avoir parlé de Joyce, que le faire une deuxième fois mène au bannissement de son salon. Il explique que, dans le contexte, cela reviendrait à faire l'éloge d'un général devant un autre général :

You learned not to do it the first time you made the mistake. You could always mention a general though, that the general you were talking to had beaten. The general you were talking to would praise the beaten general greatly and go happily into detail on how he had beaten him⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 29.

⁴⁶⁸ Hugh Ford, (dir. publ.), *The Left Bank Revisited : Selections from the Paris « Tribune », 1917-1934*, London : The Pennsylvania State University Press, 1972, p. xxiv.

⁴⁶⁹ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., Hemingway, *Paris est une fête*, p. 28.

Samuel Putnam constate aussi dans *Paris Was Our Mistress* que les deux écrivains partagent la reconnaissance privilégiée de la revue anglophone la plus réputée de la période, de même qu'un public de pèlerins transatlantiques qui cherchent à rencontrer ces grandes personnalités de la littérature moderne d'expression anglaise :

At the time of which I am speaking, Stein and Joyce were the two big thrills that *transition* had to offer its transatlantic customers; and pilgrims would come from afar — from as far away as Chicago and California — on the chance of being able to have a word with the author of *Tender Buttons* or the genius who was then engaged in producing the 'Work in Progress'.⁴⁷⁰

2.3 Le culte voué à Joyce par ses adorateurs : la sacralisation de l'auteur d'*Ulysses*

De la même manière qu'ils emploient des métaphores « impériales » et « militaires » lorsqu'ils font allusion à Stein, ces auteurs ont souvent recours aux images religieuses au moment où ils évoquent Joyce dans leurs récits. Si Stein peut être approchée et consultée par ses lecteurs grâce à ses soirées, l'auteur d'*Ulysses* est dépeint par Putnam dans ses mémoires comme une personnalité qui vit cloîtrée à Paris et dont les rares audiences accordées qu'elle accorde nécessitent des signes d'adoration :

The common impression was that, like Joyce, she was a cloistered being, fearful of any intrusion; she was pictured as one who could be approached only with genuflections and the odor of incense; whereas the truth is that, unlike the creator of *Ulysses*, she was quite accessible to her admirers [...].⁴⁷¹

Bien que Putnam perçoive Joyce comme moins accessible que Stein, Josephson affirme que le domicile d'Eugene Jolas, l'éditeur de *transition*, sert, dans les années 1927 et 1928, de « chapelle » où les adorateurs de l'écrivain irlandais peuvent lui exprimer leurs éloges :

The salon of the Jolases, however, toward 1927 and 1928, became a chapel for the idolaters of James Joyce; several American women, including Eugene Jolas' wife, donated a good deal of money to support the great man and his family when he was going blind.⁴⁷²

⁴⁷⁰ Ibid., 135.

⁴⁷¹ Samuel Putnam, op. cit., p. 134.

⁴⁷² Matthew Josephson, op. cit., p. 323.

De fait, c'est chez Jolas, écrit Kay Boyle dans *Being Geniuses Together*, qu'elle rencontre Joyce pour la première fois au cours d'une soirée où se trouvent plusieurs collaborateurs de *transition*, y compris Stein. Assise à côté de Joyce, Boyle explique que de traverser la pièce pour faire la « gémuflexion » devant Stein aurait presque ressemblé à une infidélité. Lorsqu'elle remarque qu'à cette occasion aucun des deux ne se présente à l'autre, elle attribue ce comportement à une barrière littéraire qui les sépare — leurs concepts opposés d'une syntaxe nouvelle et d'un vocabulaire nouveau :

But it was strange to know then, and even stranger to reflect now, that it was neither Joyce's partial blindness nor the movement of other guests between them that made it difficult for Gertrude Stein and James Joyce to see each other seated there. It was, deep and impassable, their opposed concepts of a new syntax and a new vocabulary: a barrier as imponderable, and yet as concrete, as the *manner* of the revolution of the word⁴⁷³.

McAlmon fait aussi allusion dans *Being Geniuses Together* à une réunion qu'il qualifie avec ironie d'événement « sacré » durant laquelle Joyce lit un extrait de son œuvre en cours, *Finnegans Wake*. McAlmon se sert d'un vocabulaire religieux pour évoquer comment le lieu où se trouve Joyce est investi par ses admirateurs d'un aspect divin :

The others looked at space or at Joyce and nodded their heads as Joyce's melodious voice continued. Sometimes his lovely tenor broke as he chuckled, a real live chuckle, at his own wit in the script. Then strained smiles broke on the faces of the assembled listeners. But they had set their faces into what they believed the proper expression for listening, and it was cruel to ask them to crack the wax or break the mask with a natural grin. Holy, holy, holy — and not one of them got more out of that reading than I did, and I had read the passage — indeed, Joyce had once read it to me himself⁴⁷⁴.

Les images religieuses qui caractérisent souvent dans ces mémoires les représentations de Joyce sont aussi alimentées, comme l'indique Putnam précédemment, lorsqu'il fait allusion à sa vie cloîtrée, par l'inaccessibilité de cet homme de lettres, surtout comparé à Stein. Joyce ne tient pas salon à la manière de Stein et ceux qui souhaitent une audience sont invariablement obligés de transmettre une telle requête via Sylvia Beach à sa bibliothèque-

⁴⁷³ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 242.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 277-79.

librairie. Putnam soutient que, parmi les adorateurs de l'écrivain irlandais, il y a beaucoup d'appelés qui restent dans l'antichambre que constitue « Shakespeare and Company » et peu d'élus présentés à ce grand homme de lettres. Le lieu où se trouve Joyce est donc investi d'un aspect sacré par ses admirateurs :

The author of *Ulysses* was well fended against intrusion, but there was always the chance of the true worshiper's being admitted to the presence, while the others, browsing and buying at Miss Beach's would revel in the thrill of propinquity [...]⁴⁷⁵

Glassco, qui rend visite à Joyce à son domicile, accompagné par McAlmon, voit en l'irlandais un géant de la littérature de langue anglaise. Il affirme qu'à ses yeux *Portrait of the Artist as a Young Man* et *Ulysses* sont les plus grands romans dans cette langue depuis le début du vingtième siècle. Lorsque le taxi l'emmène vers l'appartement de Joyce, cependant, il fait un rapprochement entre l'écrivain et Gustave Flaubert. Glassco estime qu'après avoir maîtrisé le genre du roman, les deux hommes des lettres s'abandonnent aux exercices de style et de technique littéraires. Puisqu'il considère que Joyce occupe à cette époque une position similaire à celle de Flaubert au moment de la création de ses œuvres ultimes, *Bouvard et Pécuchet* et le *Dictionnaire des idées reçues*, Glassco éprouve le besoin d'aller à la rencontre du Flaubert de son temps : « After their fiftieth year all that remained of either of these two great artists were tears, petulance, laughter, and a superb technique. But as the taxi went along the rue de Grenelle I was as excited as if I were going to see Flaubert himself⁴⁷⁶. »

⁴⁷⁵ Samuel Putnam, op. cit., p. 96-7.

⁴⁷⁶ John Glassco, op. cit., p. 225.

2.3.1 Un Irlandais à Paris

C'est également McAlmon qui présente Callaghan à Joyce. Mais lorsqu'il évoque sa rencontre avec l'écrivain irlandais, Callaghan remarque le contraste entre l'écrivain le plus original au monde et son domicile dont la respectabilité conservatrice l'étonne :

The Joyce apartment, at least the living room in which we sat, upset me. Nothing looked right. In the whole world there wasn't a more original writer than Joyce, the exotic in the English language. In the work he had on hand he was exploring the language of the dream world. In this room where he led his daily life I must have expected to see some of the marks of his wild imagination. Yet the place was conservatively respectable⁴⁷⁷.

Joyce apparaît de façon semblable dans les mémoires de McAlmon, qui témoigne de la rencontre et de l'amitié qui se développe entre eux alors que l'auteur irlandais achève *Ulysses*. En évoquant la première impression qu'il a de l'illustre homme de lettres, McAlmon ne dépeint pas un homme cosmopolite, bien que Joyce ait habité Trieste et Zurich avant de s'installer à Paris, mais plutôt un « provincial » catholique irlandais :

At that time Joyce was by no means a worldly man, or the man who could later write to the Irish Academy that, living in Paris as he did, it was difficult to realize the importance of their academy. He had come but recently from Zurich, and before that Trieste, in both of which cities he had taught languages at the Berlitz school in order to support his family. He was still a Dublin-Irish provincial, as well as a Jesuit-Catholic provincial, although in revolt. He refused to understand that questions of theology did not disturb or interest me, and never had⁴⁷⁸.

McAlmon affirme plus tard dans son texte, cependant, que pendant sa résidence dans la capitale française, Joyce se transforme « de provincial en homme du monde ». Le changement dans le caractère de l'écrivain irlandais est remarqué par McAlmon du fait de l'ouverture d'esprit qu'il manifeste lorsqu'il reçoit avec goût et largesse ses admirateurs ainsi que ses confrères écrivains :

⁴⁷⁷ Samuel Putnam, op. cit., p. 139.

⁴⁷⁸ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 25-6.

In his early Paris days Mr. Joyce was very self-righteous about not drinking spirits, whisky, gin or beer, that 'slimy drink'. He was rather impatient that I could stand beer. However, as an Italian friend from Trieste had written of him, Joyce changed from a provincial into a man of the world during his Paris years — to an extent. At any rate now when he had gatherings at his house he served not only good wine but whisky and gin and all the elements necessary for a cocktail⁴⁷⁹.

L'image que McAlmon évoque de la transformation de Joyce de provincial en homme du monde reflète les préoccupations mondaines de ce milieu littéraire qui dominent son témoignage. Il se présente dans ses mémoires comme un compagnon et confident de Joyce avec qui ce dernier discute de son travail sur *Ulysses* au début de la décennie, quand tous deux fréquentent des cafés du boulevard St. Michel. Lorsque McAlmon fait allusion à ceux qui entourent Joyce après la parution d'*Ulysses*, il se défend toutefois de faire partie des « adulateurs, imitateurs, éditeurs, traducteurs et [...] interprètes » de l'écrivain irlandais :

Joyce always liked to celebrate birthdays and fête days, and when St. Patrick's day came around Sylvia Beach and Adrienne Monnier arranged a dinner party at the Trianon. The prospect did not excite me as I knew that Joyce's adulators, imitators, editors, translators, and explainers would be there in force, and perhaps too serious withal⁴⁸⁰.

2.3.2 D'un admirateur éloigné de Joyce à un pair

Hemingway est un des rares auteurs du corpus qui, comme McAlmon, témoigne d'une évolution de ses rapports avec Joyce. Avec de brèves allusions, il résume sa progression, d'admirateur éloigné de Joyce peu après son arrivée à Paris, à pair quelques années plus tard.

Lorsqu'Hemingway rappelle avoir cherché des renseignements sur les allées et venues de Joyce dans *A Moveable Feast*, il se dépeint d'abord en pauvre écrivain récemment arrivé à Paris, qui regarde à distance Joyce en train de dîner avec sa famille au restaurant Michaud. Toutefois, il raconte plus tard dans ses mémoires comment il se rapproche de l'écrivain irlandais en mangeant finalement au même restaurant en sa présence :

⁴⁷⁹ Ibid., p. 277.

⁴⁸⁰ Ibid., p. 306.

[...] Michaud's was an exciting and expensive restaurant for us. It was where Joyce ate with his family then, he and his wife against the wall, Joyce peering at the menu through his thick glasses holding the menu up in one hand ; Nora by him, a hearty but delicate eater ; Giorgio thin, foppish, sleek-headed from the back ; Lucia with heavy curly hair, a girl not quite yet grown ; all of them talking Italian⁴⁸¹.

Hemingway explique dans un autre récit de ses mémoires qu'il devient par la suite un ami de Joyce durant la période qui suit la publication d'*Ulysses* et avant que l'homme de lettres commence *Finnegans Wake*. Le seul échange entre eux qui figure dans les mémoires d'Hemingway est celui d'une conversation au café Deux Magots au sujet d'un prix littéraire unique promis à tous les deux par Ernest Walsh, l'éditeur de la revue *This Quarter* :

How about Walsh ? Joyce said.

A such and such alive is a such and such dead, I said.

Did he promise you that award ? Joyce asked.

Yes.

I thought so, Joyce said.

Did he promise it to you ?

Yes, Joyce said⁴⁸².

Le rôle social de Joyce parmi les écrivains d'expression anglaise de la capitale française est associé par les auteurs du corpus presque exclusivement à ses écrits, au contraire de celui de Stein, dont les occupations de collectionneuse d'art et d'hôtesse font parfois de l'ombre à la femme de lettres moderne. Toutefois, dans ces récits, tous deux sont souvent mis en rapport hiérarchique, implicitement ou explicitement.

Les mémorialistes qui rencontrent Joyce ou Stein, comme ils le font par rapport à d'autres maîtres potentiels, se représentent hiérarchiquement dans un ensemble littéraire auquel ils appartiennent. Mais la vision qu'ils ont, individuellement, de cet ensemble varie et ils ne sont pas toujours en accord avec l'idée d'une hiérarchie de l'ensemble ou la

⁴⁸¹ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 56.

⁴⁸² Ibid., p. 128-129.

composition de celle-ci. Imbs dépeint son espace social dans son agencement littéraire parisien surtout dans sa relation avec Stein, comme McAlmon le fait d'une certaine manière par rapport à Joyce, tandis qu'Hemingway navigue entre les deux. D'autres auteurs du corpus reconnaissent la position privilégiée qu'occupent Joyce et Stein dans la communauté, mais ils les observent à distance, traçant un portrait de rencontres aléatoires ou rares plutôt que des relations sociales prolongées ou marquantes.

2.4 Le premier éditeur d'Hemingway

Ford Madox Ford, un homme de lettres britannique, apparaît dans certains de ces mémoires – quoique à un moindre degré que Stein et Joyce – comme un homme de lettres qui joue un rôle important auprès de ses confrères écrivains à Paris. Avec la *Transatlantic Review*, qu'il édite de 1923 à 1925, Ford diffuse l'œuvre de plusieurs jeunes auteurs américains, notamment Hemingway. Dans *A Moveable Feast*, Sylvia Beach rappelle à Hemingway qu'il peut toujours faire confiance à Ford pour faire paraître ses nouvelles dans la revue même s'il est très peu payé pour ses contributions :

You can sell stories to Ford, she teased me.

Thirty francs a page. Say one story every three months in *The Transatlantic*. Story five pages long makes one hundred and fifty francs a quarter. Six hundred francs a year.

But, Hemingway, don't worry about what they bring now. The point is that you can write them⁴⁸³.

Cowley estime que c'est cette revue qui, à l'inverse de *transition*, manifeste le plus grand intérêt pour une littérature américaine en langage courant: «...this was also the magazine that showed the greatest interest in colloquial writing about American themes. *Transition*, which came later, was more international.»⁴⁸⁴ Josephson remarque aussi la contribution de Ford, écrivain anglais aguerri et critique littéraire, aux publications d'expression anglaise à Paris pendant les années vingt, ainsi que l'aide que Hemingway apporte au *Transatlantic Review* :

⁴⁸³ Ibid., p. 71.

⁴⁸⁴ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 96.

The *transatlantic review*, edited by the seasoned English novelist and literary critic, Ford Madox Ford, appeared in 1924 after *Broom* expired. Hemingway, like others, was seized with the fever for little magazines, and actively assisted Ford for awhile, though publication of the magazine was suspended in 1925⁴⁸⁵.

Il reste que le bureau du magazine, que Ford partage avec les éditions « Contact » de McAlmon et l'imprimerie « Three Mountains Press » de William Bird, devient aussi un centre pour plusieurs jeunes gens de lettres anglophones qui s'y rassemblent pour prendre le thé le jeudi après-midi. Ford continue d'accueillir de jeunes écrivains à son appartement, Rue de Vaugirard, quand la revue cesse d'exister en 1925. En retournant à Paris en 1927, Josephson se souvient de son impression qu'une partie importante des discussions littéraires, qui ont lieu dans les cafés de Montparnasse au début de la décennie, se sont ensuite déplacées chez Ford : « The literary gatherings were no longer free-for-alls in Montparnasse cafés, but sedate tea or cocktail affairs held at Ford Madox Ford's apartment⁴⁸⁶ ... »

Le passé littéraire de Ford en Angleterre, ainsi que ses rapports avec certains auteurs du début de siècle, sont aussi évoqués dans les mémoires de ceux qui le connaissent à Paris. Il est présenté par Samuel Putnam dans *Paris Was Our Mistress* comme le collaborateur de Conrad et le découvreur de D. H. Lawrence :

When I first came to Paris, it was to the studio apartment of Ford Madox Ford and Stella Bowen that those Americans went who were fortunate enough to be invited and who cared to listen to the one-time collaborator of Conrad and discoverer of D.H. Lawrence as he reminisced of his yesterdays or discussed, with equal enthusiasm, the new and promising talents of today for which he was constantly on the watch⁴⁸⁷.

Mais c'est plutôt grâce à sa revue et surtout à sa contribution à la reconnaissance de premiers écrits d'Hemingway que, selon Putnam, Ford « domine » le petit monde de lettres anglophones qui se rassemble dans le quartier après le succès du *Sun Also Rises* :

⁴⁸⁵ Matthew Josephson, op. cit., p. 321. Bien que le titre du *Transatlantic Review* soit plus souvent orthographié avec des majuscules, Josephson semble le confondre avec celui d'une autre revue parisienne anglophone, *transition*, écrit sans majuscule.

⁴⁸⁶ Hugh Ford, *The Left Bank Revisited*, op. cit., p. xxiv.

⁴⁸⁷ Samuel Putnam, op. cit., p. 71.

By reason of the *Transatlantic Review* and his having published Hemingway, Ford rather dominated the picture at the moment, and, being kindly disposed and wholly free of literary snobbishness, liked to gather about him those who had some respect for writing as an art with a great and noble tradition behind it [...] Americans, particularly the Midwesterners, looked upon him as being, if not exactly one of their own, at any rate their advocate in the broader world of letters [...] It was American hard-boiledness of the Hemingway variety, and this he found in the Midwest rather than in the East [...] It is not strange, therefore, if the *Transatlantic Review*, which Ford founded and edited in Paris, had a decided mid-American tinge. If the *Transatlantic* had done nothing else, it would have been assured of a place in literary history through its discovery and first publication of Ernest Hemingway⁴⁸⁸.

Cependant, lorsqu'il évoque le dédain de Ford à l'endroit des cafés de Montparnasse et du Dôme en particulier, Putnam complète son appréciation de sa place vénérable dans la société littéraire anglophone à Paris avec une vision de Ford en « vieil homme isolé », assis à une table au café les Deux Magots en attendant des oreilles attentives :

Ford was very lonely, that was plain to be seen. Especially at night. He never came near the Dôme, but would stroll down to the Deux-Magots and sit at a table waiting for an audience of one or two [...] With them Ford would sit for hours and reminisce⁴⁸⁹.

Dans un entretien que Ford lui accorde à Paris à la fin des années vingt, Putnam se souvient que l'auteur anglais lui confie que, à la mort imminente de George Moore, il deviendra le doyen des romanciers anglais. Putnam en conclut que c'est ainsi que Ford veut être perçu par ses écrivains cadets :

I was to hear him repeat this remark a good many times during the next few years; for, I discovered, it meant something very definite to him: it was the thing that placed him, by which he wished to be placed, in the eyes of the younger generation. And he did become the 'dean,' in 1933⁴⁹⁰.

Callaghan fait également allusion au côté solitaire de Ford dans *That Summer in Paris*. En évoquant la foule qui peuple toujours le quartier à partir de l'heure de l'apéritif, il indique

⁴⁸⁸ Ibid., p. 71, 118-19.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 125.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 120

avoir vu l'homme de lettres britannique en train de se promener, prenant l'air du soir tout seul. Callaghan décrit Ford comme le « président » d'un groupe d'écrivains pour qui l'ancien collaborateur de Conrad et l'ami d'Henry James est « un maître » de la prose anglaise moderne :

On the way home we might pass Ford Madox Ford, the plump and portly president of a whole group of writers, who would be taking the night air all by himself, his hands linked behind his back. Old Ford, as Hemingway called him. Why did I always feel a little ashamed of my lack of sympathy for him; the friend of Henry James, the collaborator of Joseph Conrad?⁴⁹¹.

McAlmon estime, dans *Being Geniuses Together*, que Ford est en effet « l'instructeur » en prose anglaise de Joseph Conrad. À la mort de ce dernier, Ford fait paraître un numéro de la *Transatlantic Review* dans lequel les contributeurs, dont McAlmon, commentent la place de Conrad dans la littérature d'expression anglaise. Étant donné la collaboration de Ford à l'œuvre de Conrad, McAlmon perçoit dans cette commémoration, une certaine autoglorification de la part de Ford. McAlmon présente l'ancien éditeur de la revue britannique *English Review*, de la même manière qu'il dépeint Stein : comme quelqu'un qui se plaît à trouver des jeunes à ses pieds et qui organise des soirées littéraires à Paris, toujours avide de diriger une coterie de fidèles :

Shortly after Conrad's death that year, Ford sent wires to a number of writers asking them to do an article on Conrad's place in English letters. Among the ones with whom I later spoke were Mary Butts and Hemingway. Each of us thought that his article was to be the sole article, and if I remember rightly, not any of us had ever been Conrad enthusiasts. But Ford edited that issue of the *Transatlantic* so that the glory which was Conrad's appeared but a reflection of Ford's glory, for Ford had been Conrad's instructor in great English prose, and his collaborator in his better novels⁴⁹².

Lorsqu'il fait allusion dans ses mémoires à son refus de voir en Ford un mentor potentiel, McAlmon renforce sa représentation du caractère autodidacte de son apprentissage d'auteur et d'éditeur à Paris. Hemingway se représente de façon analogue dans *A Moveable Feast* car il ne fait référence qu'à sa relation professionnelle avec Ford dans l'édition des

⁴⁹¹ Morley Callaghan, op. cit., p. 112, 14.

⁴⁹² Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 164.

extraits de *The Making of Americans* : « ...I got — forced, perhaps would be the word — Ford Madox Ford to publish it in *The Transatlantic Review* serially, knowing that it would outrun the life of the review⁴⁹³ ».

L'auteur anglais apparaît dans le court récit des mémoires d'Hemingway intitulé « Ford Madox Ford and the Devil's Disciple » en vieil importun qui dérange la solitude qu'Hemingway cherche au café La Closerie de Lilas. Après que Ford refuse de saluer celui qu'il pense être l'écrivain britannique Hilaire Belloc, Hemingway voit s'envoler une bonne occasion de sauver une soirée gâchée par la présence de Ford en rencontrant un homme de lettres pour lequel l'Américain a du respect :

I felt badly that Ford had been rude to him, as, being a young man who was commencing his education, I had a high regard for him as an older writer. This is not understandable now but in those days it was a common occurrence⁴⁹⁴.

McAlmon et Hemingway indiquent tous deux explicitement dans leurs textes qu'en arrivant à Paris, ils ne connaissent pas les écrits de Ford et qu'ils se fient à l'avis d'Ezra Pound, qui l'a connu à Londres des années auparavant. Sur ce sujet, Hemingway attribue son respect envers Ford à la recommandation de Pound selon lequel le romancier britannique remplit le critère primordial d'avoir effectué du bon travail littéraire :

I was trying to remember what Ezra Pound had told me about Ford, that I must never be rude to him, that I must remember that he only lied when he was very tired, that he was really a good writer and that he had been through very bad domestic troubles.⁴⁹⁵

McAlmon affirme également qu'avant de connaître Ford, et n'ayant jamais lu aucune de ses œuvres, il se fie à Pound, qui lui assure que l'ancien éditeur de l'*English Review* est un de leurs pairs: « Ford Madox Ford (né Hueffer) made his appearance and intended to publish the

⁴⁹³ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 18.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 85.

⁴⁹⁵ Ibid., p. 85-86

first of the English-French periodicals, the *Transatlantic Review*. I had never read his works but was prepared to believe Ezra Pound that he was ‘one of us’⁴⁹⁶. »

Bien que Ford participe activement à la promotion de la littérature américaine pendant son séjour à Paris, sa contribution n’est pas toujours pleinement appréciée dans les récits de ceux qui, comme McAlmon et Hemingway, sont aussi impliqués dans cet engagement. Car Ford apparaît, dans la plupart de ses récits, comme un auteur dont la réputation repose, malgré ses accomplissements avec la *Transatlantic Review*, sur des critères et des liens littéraires d’une autre époque pas toujours pertinents pour la génération de l’après-guerre.

2.5 D’un poète érudit à un essayiste réactionnaire

Le rôle que le poète américain Ezra Pound joue dans la formation littéraire des jeunes écrivains anglophones expatriés à Paris est aussi mentionné dans certains de ces récits. Sa position prépondérante au sein de la communauté est souvent notée dans les mémoires d’autres expatriés. Pound arrive à Paris en 1920 en provenance de Londres où il s’est établi depuis 1908, et il est considéré par Matthew Josephson comme le prototype de l’écrivain américain exilé :

The only proper exile was Ezra Pound. He had been that before the war, ever since 1907; for years thereafter he had been urging his fellow Americans who had some taste for literature or the arts to leave their ‘half savage country’ and come to England or France. T.S. Eliot, a native of St. Louis and graduate of Harvard, soon joined him⁴⁹⁷.

Malcolm Cowley est critique à l’endroit de l’influence de la poésie de Pound sur les écrivains de sa génération. Malgré les innovations que Cowley reconnaît dans le style de Pound, il maintient que son message fait preuve d’un esprit conventionnel, et finalement peu moderne :

⁴⁹⁶ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 116.

⁴⁹⁷ Matthew Josephson, op. cit., p. 10.

Pound deserved the credit for discoveries which other poets were using, yet it seemed to me that some of the others -- notably Eliot and Cummings -- had a great deal more to say. For all his newness of phrase Pound kept making statements that were simply the commonplaces of the art-for-art's-sake tradition, when they did not belong to the older tradition of the tavern minstrel⁴⁹⁸.

Cowley emploie l'image d'un professeur pour décrire Pound dans ses mémoires, du fait de ses efforts pour faire l'éducation littéraire du public américain et de sa volonté d'organiser certaines écoles littéraires anglophones. Cowley oppose ce portrait de Pound en pédagogue à un autre de Stein en obscurantiste opaque :

His function seemed to be that of a schoolmaster, in a double sense of the word. He schooled the public in scolding it; he was always presenting it with new authors to admire, new readings of the classics, new and stricter rules for judging poetry. It was Gertrude Stein who said that he was 'a village explainer, excellent if you were a village, but if you were not, not.' Miss Stein herself seldom bothered to explain, although she liked to have young men sit at her feet and was not above being jealous of Pound's influence on the younger writers⁴⁹⁹.

McAlmon se sert des mêmes attributs que Cowley, qualifiant Pound de professeur et de pédagogue dont les efforts sont gaspillés auprès de jeunes écrivains avec une orientation différente de celle de leurs aînés :

Ezra once said that advice does nobody any good, that we must learn by experience. But he will be the pedagogue, yearning for pupils to instruct...We have been friendly for ten years, and he has given me pointers which at times I have been able to use. But I wonder if he really believes that young writers put themselves in older writers' hands to be taught how. We have such different approaches and different things to say⁵⁰⁰.

Cependant, c'est avec les mémoires de Putnam, écrites en 1947, que les portraits de Pound dans ce corpus se politisent, et qu'il est dépeint en fonction de sa collaboration avec le gouvernement fasciste de Mussolini. Putnam est entré en contact avec Pound après avoir pris le parti du poète au sein du débat engagé dans certains journaux et magazines littéraires de

⁴⁹⁸ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 123.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 119.

⁵⁰⁰ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 30.

Chicago au sujet du mouvement « Imagiste ». Une correspondance se développe entre les deux hommes et Putnam aide Pound à trouver un éditeur américain pour la revue *Exile* que Pound dirige à Rapallo en Italie vers la fin des années vingt. Putnam est explicite dans son récit lorsqu'il écrit qu'il aimerait présenter Pound tel qu'il le connaissait avant la guerre à Paris, plutôt que plus tard en tant qu'accusé de trahison aux États-Unis :

In writing of those whom one knew years ago and whose characters as revealed by their actions have in the meantime, to all appearances, undergone a radical change or development, there is always the temptation that I should like to avoid in speaking of Ezra Pound. I should like to present him as I knew him in the 1920's and the early 1930's, without any moralizing animus inspired by the fact that today he stands accused of treason to his country and, if found sane enough at any moment to stand trial, must face a death sentence⁵⁰¹.

Putnam se souvient du changement notable dans la pensée de Pound alors qu'éditeur associé avec lui de la *New Review*, il ne ressemble plus au poète cérébral qui s'inspire des langues et des cultures diverses pour ses *Cantos*, son grand projet poétique, mais plutôt à un essayiste réactionnaire. Cette prise de position politique le mène à devenir diffuseur pour la radio fasciste à Rome.

Cette contradiction apparente ou ce changement dramatique dans sa personnalité est expliqué par Putnam comme le résultat de la perspective provinciale que Pound gardera toute sa vie sur les sujets politiques et sociaux. Il attribue en partie les idées fascistes qui mènent finalement Pound à faire la propagande de Mussolini à une tendance réactionnaire typique, selon lui d'une certaine mentalité du « Middle-West » américain. Car Putnam, originaire de cette région, perçoit en Pound un philosophe rural qui critique tout, systématiquement, et surtout le gouvernement de son pays. Il maintient que pendant que Pound évolue en tant qu'homme de lettres cosmopolite, le citoyen en lui devient de plus en plus critique des institutions diverses et de leurs représentants — ambassades, douanes, maisons d'édition qu'il estime trop mercantiles, critiques littéraires et censeurs — exprimant sa hargne à tout propos, jusqu'à ce qu'il trouve en Mussolini quelqu'un qui, selon lui, fasse au moins en sorte que les trains soient à l'heure :

⁵⁰¹ Samuel Putnam, op. cit., p. 139.

For the British especially, I think, the difficulty lay in their inability to realize how very American — and Western-American, at that — Pound really was. They were not acquainted with the philosopher of the crossroads grocery and the cracker-barrel, a type that has existed and still exists from Maine to the state of Idaho, where Pound was born. It is a type that, as I know from my own boyhood, is almost invariably ‘agin the Government’ and addicted to ‘cussing out’ things as they are [...] For with all his broad poetic culture, politically Ezra had remained seated on the cracker-barrel (a metaphor, by the way, of which he himself was fond); commonly regarded as the typical cosmopolitan man of letters, he had retained, in his attitude toward society and the affairs of the world, a provincial small-town outlook. Just how it came about, might require a social psychiatrist to explain [...] Whatever the explanation, Pound was to retain and cherish his cracker-barrel attitudes⁵⁰².

Putnam oppose cette partie de la personnalité de Pound à la qualité intellectuelle de sa poésie, ainsi qu’à sa culture d’homme de lettres; il affirme que la communauté littéraire anglophone qui se trouve à Paris pendant les années vingt et trente perçoit aussi cette polarité chez Pound, et lui pardonne ses défauts par respect pour sa poésie. Selon Putnam, l’argent est précisément un sujet de prédilection pour Pound, qui fulmine régulièrement contre l’esprit commercial des éditeurs américains qui refusent de risquer leur argent pour faire paraître son œuvre et celle de ses protégés :

[...] for all through the decades of his residence abroad Pound steadfastly resisted the urging of his friends to ‘come back and have a look at America.’ ‘You don’t know America,’ they would say to him. ‘You haven’t seen it for over twenty years; you’re always complaining about it and attacking it, but you don’t know what it’s like.’ But he was sure that he did know. Were not American publishers and American book-reviewers cold toward his work and that of his ‘discoveries’⁵⁰³?

Il fait finalement l’apologie de Pound en expliquant l’esprit de révolte qui le conduit aux actes pour lesquels il est jugé après la guerre. Selon Putnam, cet esprit trouve ses racines dans une insatisfaction continuelle vis-à-vis de la démocratie en Angleterre et aux États-Unis, ainsi que dans une désapprobation de la laideur qu’il perçoit dans la civilisation actuelle. Bien que Putnam ne fasse pas directement référence au fait que Pound soit interné à l’hôpital St. Elizabeth à Washington pour démence criminelle, il fait part de sa conviction personnelle que

⁵⁰² Ibid., p. 142-143.

⁵⁰³ Ibid., p. 148.

Pound montre des signes d'une instabilité mentale, notamment d'ordre mégalomaniaque ainsi que des complexes de persécution, pendant un certain temps, avant son association avec le fascisme :

It is my own opinion that Pound has been growing constantly more unbalanced for several decades, but as to the precise degree of his madness, that is something for the experts to determine. His lawyers, I am told, are now insisting that he was insane a quarter of a century ago, at the time I first knew him; and certainly there were symptoms visible even then that would appear to point definitely to such forms of mental derangement as megalomania and persecution mania⁵⁰⁴.

Finalement, Putnam termine sa défense de Pound avec l'affirmation que ses positions politiques doivent être distinguées de sa place parmi les plus grands poètes modernes, influençant les meilleurs de ses contemporains tels Yeats et Eliot :

All this, however, the question of his political guilt or innocence, has nothing to do with his position as one of the greatest of modern poets, who has exerted a tremendous influence over the best of his contemporaries, such as Eliot, Yeats, and others, and who once again is producing some of the best poetry that he ever wrote. There have been poets in the past who were quite mad and others who were forthright villains, yet their works continue to adorn our shelves. Let us keep our values straight. Ezra may or may not be convicted of treason, but the *Cantos* will nonetheless remain the masterpiece we always declared them to be, and we still shall read and cherish them even as we lament their author's fate⁵⁰⁵.

Josephson, qui écrit quinze ans plus tard que Putnam, et quatre ans après que l'inculpation contre Pound soit levée, emploie la même image de « cracker-box philosopher » pour décrire le côté réactionnaire de Pound qui l'a poussé à déménager de Londres à Paris :

Pound himself angrily departed from England in 1920. I have been told that his loud and provocative utterances on Art and Sex--in the manner of the American cracker-box philosopher he always was--made him unpopular in London literary circles, which were much given to light, inconsequential talk⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 160.

⁵⁰⁵ Ibid., p. 160-61.

⁵⁰⁶ Matthew Josephson, op. cit., p. 63.

C'est l'isolement de Pound qui apparaît de fait comme sa caractéristique principale dans le portrait brossé par Josephson — à la fois dans sa tendance à éviter la plupart de ses compatriotes à Paris et dans sa poésie (surtout ses *Cantos*). Josephson considère son écriture comme coupée de la réalité sociale et éloignée des préoccupations de jeunes écrivains comme lui :

As for Ezra Pound, for more than ten years he had been exhorting Americans with a taste for the arts and for personal freedom to join him in his European exile; but now that they had come in great numbers he avoided most of them, declaring that the new generation of American 'pilgrims' gave him the horrors [...] I did not call on Pound, as some of my acquaintances did. He had played a leading part in the 'American Renaissance,' but his recent utterances seemed to me devoid of interest at the time I first came to Paris and, no doubt inspired by the change of skies, felt myself stirred by new ideas and new friendships. Pound even then seemed to be living in a world of his own illusions, formed by the books he was reading in Provençal, Italian, or Chinese; the *Cantos* themselves were in part a pastiche of his bookish borrowings, and divorced from the realities of this world⁵⁰⁷.

Le seul contact direct avec Pound dont parle Josephson dans ses mémoires est une lettre qu'il écrit au poète en 1928 et dans laquelle il l'exhorte à rentrer aux États-Unis, à cesser son exil européen pour s'engager dans l'évolution politique et sociale de son pays natal. Mais Pound reste sourd à la requête de Josephson. Il critique la civilisation américaine, et prend position pour l'évitement par l'artiste de toute implication dans un mouvement politique quelconque. Dans sa seule référence aux affiliations fascistes ultérieures de Pound, Josephson note la contradiction évidente dans sa confession de foi apolitique :

He clung to 'the Old World view that one is foolish to disturb one's leisure by taking thought or action,' or joining in any 'party program' that promised the artist more satisfaction. Yet not long afterward he violated his own engagements of 1928, and accepted at face value the promises of Mussolini and the Fascist Party of Italy⁵⁰⁸.

Callaghan, dont le récit est publié en 1963, n'évoque pas les prises de position politiques de Pound pendant la guerre. Il est possible que la cessation de son inculpation, et le soutien

⁵⁰⁷ Ibid., p. 88-89.

⁵⁰⁸ Ibid., p. 364-366.

dont il bénéficie de la part de certains de ses confrères poètes, contribue à modérer les avis contre lui. Mais Callaghan se souvient surtout du soutien de Pound, qui publie certaines de ses nouvelles dans la revue *Exile*, éditée en Italie, avant qu'elles ne soient acceptées chez Scribner's. Dans son récit, le romancier canadien considère que Pound est un prophète, un grand découvreur, et un homme au goût sur : « At that time the poet Ezra Pound was not a big name in Toronto, but to young writers in English, whether they lived in New York, Paris or London, he was the prophet, the great discoverer, the man of impeccable taste⁵⁰⁹. »

Lorsqu'il fait allusion à Pound, Callaghan rappelle, à l'instar de Putnam, l'aversion du poète pour l'esprit commercial. Il témoigne de cette préoccupation de Pound en évoquant une lettre que l'éditeur de *Exile* écrit à Max Perkins, l'éditeur de la maison new-yorkaise Scribner's. Ni l'intérêt de Perkins et ses collègues pour l'œuvre de Callaghan, ni leur publication de celle d'Hemingway, maintient Pound, ne peut les excuser pour les années qu'ils gâchent à publier des « rebuts sans valeur » :

Pound had written a violently abusive letter when giving them permission to use my story. The fact that they had published Hemingway and now were interested in me, Pound wrote, didn't excuse them for the years they had spent publishing worthless junk. The letter had been full of abuse. Pound had berated them for all the sins of the whole New York publishing world⁵¹⁰.

Hemingway, tout comme Callaghan, témoigne de l'engagement de Pound pour les écrivains en qui il a foi. Il présente Pound dans *A Moveable Feast* comme un idéal d'écrivain généreux et désintéressé, puisqu'il rend service aux homologues qu'il estime. Il se souvient dans le récit intitulé « Ezra Pound and His Bel Esprit » comment Pound organise une collecte pour Eliot, créant un fonds afin que le poète puisse démissionner de la banque où il travaille à Londres pour se consacrer à ses vers :

⁵⁰⁹ Morley Callaghan, op. cit., p. 26.

⁵¹⁰ Ibid., p. 55.

The idea of Bel Esprit was that we would all contribute a part of whatever we earned to provide a fund to get Mr. Eliot out of the bank so he would have money to write poetry. This seemed like a good idea to me and after we had got Mr. Eliot out of the bank Ezra figured we would go right straight along and fix up everybody⁵¹¹.

Dans « An Agent of Evil », un de ces courts récits qui composent ses mémoires, Hemingway se remémore avoir veillé sur le poète Ralph Cheever Dunning, qu'il décrit comme un poète dont la prédilection pour la « terza rima » attire l'affection de Pound. Hemingway précise que Pound paie la cure de désintoxication de Dunning, lequel consomme de l'opium, qu'il mobilise d'autres amateurs de poésie pour aider ce dernier, et se souvient que Pound lui donne une quantité d'opium pour Dunning quand la vie de ce dernier est en danger à cause de sa toxicomanie :

Finally after a night with Dunning waiting for death to come, the matter was put in the hands of a physician and Dunning was taken to a private clinic to be disintoxicated. Ezra guaranteed his bills and enlisted the aid of I do not know which lovers of poetry on Dunning's behalf⁵¹².

Dans les deux cas, Hemingway constate que l'engagement de Pound envers Eliot et Dunning est étroitement lié à leur capacité d'écrire une poésie de qualité. Il ne s'intéresse pas aux préoccupations politiques de Pound à l'exception d'une référence ironique à l'économiste admiré par Pound, Major Douglas, qu'Hemingway fait semblant de confondre avec le poète T.S. Eliot pour plaisanter avec Pound: « I mixed things up a little by always referring to Eliot as Major Eliot pretending to confuse him with Major Douglas an economist about whose ideas Ezra was very enthusiastic⁵¹³. »

Mais, puisque Hemingway écrit *A Moveable Feast* entre 1957 et 1960, la mise en valeur qu'il fait de la bonne volonté et de la générosité de Pound peut être interprétée comme une apologie au moment du renvoi de l'inculpation de son ancien ami. Dans une de ses références, il se sert de l'image d'un saint, et si c'est dans ce contexte qu'il évoque un seul

⁵¹¹ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 111.

⁵¹² Ibid., p. 144.

⁵¹³ Ibid., p. 111.

défaut à ce dernier, à savoir son côté irascible, il fait l'hypothèse que ce tort est commun à nombre de saints :

Ezra was kinder and more Christian about people than I was. His own writing, when he would hit it right, was so perfect, and he was so sincere in his mistakes and so enamored of his errors, and so kind to people that I always thought of him as a sort of saint. He was also irascible but so perhaps have been many saints⁵¹⁴.

Kay Boyle, la dernière des mémorialistes à évoquer Pound, fait aussi allusion à sa propension à aider d'autres écrivains. Elle cite Pound suggérant que la promotion de l'oeuvre de McAlmon est une des raisons pour lesquelles il créa la revue *Exile* : « And Ezra Pound had said of his own review, the *Exile*, that McAlmon was one of his reasons 'for starting the thing'⁵¹⁵. »

Cependant, des propos d'autres gens de lettres au sujet de Pound font aussi partie de son récit. Le poète Ernest Walsh, une des influences littéraires de Boyle et éditeur de *This Quarter*, dédie le premier numéro de la revue à Pound. Mais Boyle répète aussi des avis négatifs, surtout en rapport avec les tendances dictatoriales du célèbre poète sur son entourage :

McAlmon had published Carnevali's book in 1925, and the first issue of *This Quarter*, dedicated in homage to Ezra Pound, came out the same year. In the exuberance of this revival of letters, Carnevali's attack on Pound (in *A Hurried Man*) was looked on as less a personal attack than an assault on intellectual and academic authority. (Pound's 'profession of faith in art', Carnevali complained, consisted of a few 'don'ts' shouted at some imaginary followers⁵¹⁶...)

Ainsi dans ces mémoires, Pound apparaît invariablement comme un maître qui cherche constamment à former de jeunes écrivains et à fustiger lecteurs et éditeurs qu'il estime peu réceptifs à la littérature d'avant-garde. Callaghan reconnaît surtout l'estime que beaucoup de ses confrères vouent à Pound, et Boyle en fait autant, quoique transcrivant aussi les propos de

⁵¹⁴ Ibid., p. 108.

⁵¹⁵ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 104.

⁵¹⁶ Ibid., p. 173.

ses détracteurs. Cowley, McAlmon et Josephson font preuve d'un certain ressentiment par rapport à l'aide que Pound propose aux apprentis potentiels, le voyant comme une imposition peu appropriée à leurs préoccupations littéraires. D'autres, comme Putnam et Hemingway, font l'apologie de Pound, surtout en tant que poète mais aussi en tant qu'homme. Putnam essaie de distinguer l'homme et ses erreurs de son œuvre, mais Hemingway ne sépare pas complètement les deux. Il présente sa bienfaisance et sa sincérité dans sa poésie comme une compensation à son irritabilité et aux défauts de son écriture.

3. Le rapport avec d'autres membres de la communauté littéraire nord-américaine à Paris

3.1 Le devoir de la promotion du bon travail littéraire

Hemingway se représente dans ses relations avec ses confrères écrivains par rapport à cet idéal d'écrivain généreux et désintéressé qu'Ezra Pound incarne. Appliquant une éthique similaire, il témoigne de son respect pour l'œuvre débutante de Stein, en particulier le recueil de nouvelles *Three Lives*, qui l'incite à se rendre utile à l'auteure : « [...] I thought, I will do my best to serve her and see she gets justice for the good work she had done as long as I can⁵¹⁷[...] ».

De la même manière, après avoir lu *The Great Gatsby*, il se rappelle à son devoir d'artiste de porter secours à Fitzgerald et de lui offrir son amitié. Hemingway se charge de ces obligations, convaincu que si Fitzgerald était capable d'écrire un livre aussi bon que celui-ci, il peut en écrire d'autres meilleurs encore et qu'il mérite donc d'être soutenu :

When I had finished the book I knew that no matter what Scott did, nor how he behaved, I must know it was like a sickness and be of any help I could to him and try to be a good friend. He had many good, good friends, more than anyone I knew. But I enlisted as one more, whether I could be of any use to him or not. If he could write a book as fine as *The Great Gatsby* I was sure that he could write an even better one⁵¹⁸.

⁵¹⁷ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 30.

⁵¹⁸ Ibid., p. 200.

Les souvenirs de ses efforts pour aider Fitzgerald à réaliser son potentiel littéraire sont nuancés par sa désapprobation de la pratique de son confrère écrivain. En effet, Hemingway prétend que Fitzgerald simplifie ses contes pour une commercialisation facile dans les magazines populaires :

He had told me at the Closerie des Lilas how he wrote what he thought were good stories and which really were good stories for the Post, and then changed them for submission, knowing exactly how he must make the twists that made them into salable magazine stories. I had been shocked at this and I said I thought it was whoring. He said it was whoring but that he had to do it as he made his money from the magazines to have money ahead to write decent books. I said that I did not believe anyone could write any way except the very best he could write without destroying his talent⁵¹⁹.

Le soutien d'Hemingway consiste à donner un encouragement constant à Fitzgerald pour qu'il trouve un bon rythme de travail, ce que sa vie sociale mouvementée à Paris perturbe :

I was trying to get him to write his stories as well as he could and not trick them to conform to any formula, as he had explained that he did [...] When he had very bad times, I listened to him about them and tried to make him know that if he could hold onto himself he would write as he was made to write [...]⁵²⁰

Hemingway consacre presque un tiers de ses récits dans *A Moveable Feast* à ses relations avec Stein et Fitzgerald. Et, bien qu'il reconnaisse le « bon travail » effectué par ces auteurs, il critique leur manque de discipline et ne se présente pas comme un de leurs disciples. Plutôt que d'accepter les conseils de Stein ou de Fitzgerald lorsqu'il débute, Hemingway rappelle sa détermination à rendre service à ces deux auteurs, et ses rapports avec eux sont tempérés dans ses mémoires par ce souhait. Il présente le travail de Stein à Ford Madox Ford pour publication dans sa *Transatlantic Review*, et affirme également l'avoir révisé puisque Stein se montre peu encline à cette discipline :

⁵¹⁹ Ibid., p. 155-156.

⁵²⁰ Ibid., p. 182-183.

But she disliked the drudgery of revision and the obligation to make her writing intelligible, although she needed to have publication and official acceptance, especially for the unbelievably long book called *The Making of Americans*...For publication in the review I had to read all of Miss Stein's proof for her as this was a work which gave her no happiness⁵²¹.

L'éthique de travail d'Hemingway constitue une composante de ses portraits dans d'autres mémoires. Dans un entretien avec Putnam peu de temps après le succès du *Sun Also Rises*, il insiste sur le sérieux du travail d'écrivain :

Work — that was the thing he stressed most of all: the writer must work — and work and work--at his job. Apothegms dropped from his lips as from those of a brilliant sophomore doing his best not to appear too brilliant, even to the extent of resorting to a copybook triteness. 'Easy writing makes hard reading.' That was one of the things he said which I have always remembered. He said it a number of times⁵²².

3.1.1 La transcription romanesque des expériences personnelles

Plusieurs activités dans lesquelles les héros de l'œuvre d'Hemingway s'engagent font partie des portraits de l'écrivain dans les mémoires des anciens habitués du Quartier. Putnam rappelle sa première rencontre avec Hemingway à Chicago alors que lui-même écrit pour un journal local et Hemingway, pour le *Toronto Star*. Putnam avoue qu'à cette époque, il n'a aucune connaissance des expériences de vie d'Hemingway qui fournissent la matière brute de certains écrits ultérieurs notamment de son deuxième roman, *A Farewell to Arms* :

This was in the early 'twenties. The author of *The Sun Also Rises* and *A Farewell to Arms* was as yet practically unheard of in the literary world; he had had some poems published in Miss Monroe's magazine, that was about all. However (although I was unaware of it at the time), he had already garnered, as an ambulance driver on the Italian front in the First World War, those experiences of which he was to make so much use as a writer⁵²³.

⁵²¹ Ibid., p. 17-18.

⁵²² Samuel Putnam, op. cit., p. 128.

⁵²³ Ibid., p. 127.

Cependant, la prochaine fois que leurs chemins se croisent, il se rend compte, comme beaucoup d'autres, qu'Hemingway s'appuie sur des événements de sa propre vie et de son entourage parisien pour l'élaboration du *Sun Also Rises* :

The next time I saw Hemingway was shortly after *The Sun Also Rises* had appeared. He was now well on the road to being a famous author and in the process had succeeded in conferring, also, a dubious fame upon the American expatriate colony of Montparnasse⁵²⁴.

Le portrait d'Hemingway dans les mémoires de Putnam apparaît sous la forme d'un entretien, dans lequel il demande à Hemingway des précisions sur la composition du *Sun Also Rises*. L'auteur répond que le roman est précisément une sorte de transcription de ce qu'il vit avec ses camarades :

How had he come to write *The Sun Also Rises*?

'Oh, I don't know. I was just knocking around with the bunch and I tried to put it down. If you're a writer, you write; and if you're a good writer, you write about things you know⁵²⁵.'

3.1.2 L'image de l'écrivain américain viril

Finalement, Putnam inclut dans son portrait une discussion au cours de laquelle Hemingway fait allusion à ses loisirs et à ses activités sportives, dont entre autres la pêche, l'alcool, la taumachie et les relations sexuelles, qui occupent une place non négligeable dans son premier roman :

⁵²⁴ Ibid., p. 127.

⁵²⁵ Ibid., p. 129.

He talked of hunting and fishing and drinking. Especially of drinking, which he regarded, apparently, as something of a big-game exploit. Here, sitting opposite me now, was the creator of that character who had uttered the famous dictum about the bottle as 'a sovereign means of direct action.' He sat there, talking on and on, and brilliantly, of flying, skiing, boxing, bull-fighting. The 'three most exciting things in life,' he gravely informed me, were flying, skiing, and sexual intercourse. Only he did not say sexual intercourse but used the short and not unlovely word⁵²⁶.

Ces propos de Putnam, dans lesquels Hemingway contribue à la fabrication d'une image de lui-même en écrivain américain viril, sont cités dans les mémoires de Josephson. L'auteur de *Life Among the Surrealists* les insère dans le contexte des impressions que lui rapporte son ami éditeur de la revue *Broom*, Harold Loeb, au même sujet :

Hemingway, according to Harold, was refreshingly different from the rather nervous or effeminate sort of American writer one usually met in Europe, being a red-blooded Teddy Roosevelt type who enjoyed hunting, fishing, tennis, bull-fighting, and poker. In an expansive moment Hemingway said to one of his acquaintances at that period that for him the 'three most exciting things in life were flying, skiing, and sexual intercourse'⁵²⁷.

Josephson cite également les mémoires de Putnam lorsqu'il fait référence à la transcription par Hemingway des expériences personnelles dans la création du *Sun Also Rises*. Josephson se sert de la métaphore de la photographie pour qualifier la représentation que fait Hemingway de son milieu parisien dans son roman :

It seemed that in composing his story of the so-called 'Lost Generation' the young novelist had painted his circle of friends in Paris from life, or one might say he had reproduced them in sharp-focus photograph. In exposition of his method he remarked in 1926: 'I was just knocking around with the bunch and I tried to put it down. If you're a...good writer, you write about things you know'⁵²⁸.

D'autres portraits d'Hemingway mettent en valeur ses intérêts sportifs et leur impact sur son art et son image publique. Premier d'entre eux, celui de Cowley rappelle leur rencontre chez Pound en 1923. Il présente Hemingway en tant qu'homme du Middle-West américain,

⁵²⁶ Ibid., p. 129-130.

⁵²⁷ Matthew Josephson, op. cit., p. 317.

⁵²⁸ Ibid., p. 317.

journaliste, apprenti écrivain sous l'influence de Pound et amateur de tennis avec une démarche de boxeur :

A big young man with intent eyes and a toothbrush mustache was there when I arrived, and Pound introduced him as Ernest Hemingway; I said that I had heard about him. Hemingway gave a slow Mid-western grin. He was then working for the International News Service, but there were rumors that he had stories in manuscript and that Pound had spoken of them as being something new in American literature. He didn't talk about the stories that afternoon; he listened as if with his eyes while Pound discussed the literary world. Very soon he rose, made a date with Pound for tennis the following day and went out the door, walking on the balls of his feet like a boxer⁵²⁹.

McAlmon, qui écrit dans les années trente sur sa relation avec Hemingway durant la décennie précédente, parodie son enthousiasme et le décrit habité du désir de devenir spécialiste d'un sport ou d'un autre art. Il raconte qu'après un séjour en Espagne, Hemingway fait de la tauromachie avec son ombre et devient un « aficionado », un enthousiaste empli du désir de connaître cet art à la perfection et de créer, à partir de ses connaissances, une expérience littéraire ou artistique :

Hemingway became at once an aficionado, that is, a passionate bullfight fan or enthusiast, intent upon learning all about the art...Before leaving Paris, Hemingway had been much of a shadow-boxer. As he approached a café he would prance about, sparring at shadows, his lips moving, calling his imaginary opponent's bluff. Upon returning from Spain, he substituted shadow-bullfighting for shadow-boxing. The amount of cape work and sword thrusts he made in those days was formidable. Later he went to Key West and went in for barracuda fishing, and I wonder if he took then to shadow-barracuda-fishing, or coming back from Africa he would shadow-lion-hunt. He has a boy's need to be a tough guy, a swell boxer, a strong man⁵³⁰.

Lorsqu'il rappelle sa rencontre avec Hemingway par l'intermédiaire de McAlmon, Glassco, pour sa part, met l'accent sur la physicalité brut du premier, qui salue McAlmon par une série de coups dans les côtes. Il ajoute à son portrait les pointes et les piques verbales échangées entre les deux hommes. McAlmon traite Hemingway de prétendu connaisseur de la tauromachie et Hemingway se moque de la paresse littéraire de son adversaire, l'identifiant

⁵²⁹ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 120.

⁵³⁰ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 161-162.

à l'un de ses poèmes, qui porte dans son titre la qualification d'inachevée (« North America, An Unfinished Poem ») :

McAlmon's sallow face turned pink. 'If it isn't Ernest, the fabulous phony! How are the bulls?'

'And how is North America McAlmon, the unfinished Poem?' He leaned over and pummelled McAlmon in the ribs, grinning and blowing beery breath over the table. 'Room for me here, boys?'

'It's only Hemingway,' said Bob loudly to both of us. 'Pay no attention and he may go away.'⁵³¹.

Comme d'autres parmi ses confrères mémorialistes, Glassco ne résiste pas à la tentation d'établir une comparaison entre Hemingway et ses œuvres, mais sa particularité est de le faire par l'entremise du jeu physique et du physique même de l'écrivain. Mais dans son compte rendu de cette rencontre, il remarque aussi que McAlmon trouve chez Hemingway un talent certain pour profiter de la publicité.

3.1.3 L'auteur identifié aux héros de ses œuvres

La relation entre le travail littéraire et la personnalité publique d'Hemingway, souvent identifié à sa passion pour des activités extrêmes, est un thème central dans les mémoires de Callaghan. C'est un aspect de la personnalité d'Hemingway dont s'inspire le jeune Canadien lorsqu'ils font connaissance à Toronto en 1923 - celui de l'artiste dévoué qui est prêt à être impitoyable avec lui-même ou avec quiconque menace la perfection de son travail :

My life was taking a new turn in those encounters, for at last I had found a dedicated artist to talk to. He would say such things as, 'A writer is like a priest. He has to have the same feeling about his work.' Another time he said, 'Even if your father is dying and you are there at his side and heartbroken you have to be noting every little thing going on, no matter how much it hurts.' Words wouldn't pour out of him; sometimes he would talk haltingly as if he stuttered. But he made me feel that he was willing to be ruthless with himself or with anything or anybody that got in the way of the perfection of his work⁵³².

⁵³¹ John Glassco, op. cit., p. 52-53.

⁵³² Morley Callaghan, op. cit., p. 26-27.

Cependant, Callaghan oppose l'éthique du travail d'Hemingway au personnage légendaire qu'il devient après le succès du *Sun Also Rises*. Dans son récit, il suit l'évolution de l'image publique de l'auteur depuis la période où ils sont collègues au *Toronto Star*. Il affirme que, bien que l'auteur américain ne soit pas célèbre à cette époque, il devient souvent le sujet de légendes créées par ses confrères journalistes :

He had a peculiar and, for him, I think, fatal quality. He made men want to talk about him. He couldn't walk down the street and stub his toe without having a newspaperman who happened to be walking with him magnify the little accident into a near fatality. How he was able to get these legends going I still don't know [...] I think at that time he would have scoffed at the notion of ever becoming such a big public personality for people who hardly knew his work. And as for me — I couldn't even imagine him ever letting it happen to him. The work was the thing, he seemed to say with every gesture. When I think of some of those absurd pictures I've seen of him in these last few years, or recall now how he went in for that Indian talk, one-syllable grunts, my mind goes back to those conversations years ago in the *Star* library⁵³³.

Callaghan attribue cette tendance du public d'Hemingway à vouloir projeter sur l'auteur le même genre d'exploits que ceux qui caractérisent les héros de ses œuvres fictives, au fait que certains aspects de sa biographie - son expérience de la guerre, son mode de vie à Paris et ses intérêts sportifs - constituent souvent les sujets de ses écrits. Le romancier canadien fait également le rapprochement entre le désir d'Hemingway d'être expert en tout et l'authenticité avec laquelle il traite ses sujets :

I had discovered that Ernest's attitude to his boxing was related to the source of his power as an imaginative writer. His imaginative work had such a literal touch that a whole generation came to believe he was only telling what he, himself, had seen happen, or what had actually happened to him. His readers made him his own hero. As he grew older it must have had tragic disadvantages for him⁵³⁴.

Il rappelle sa crainte initiale, à la lecture du deuxième roman d'Hemingway, *A Farewell to Arms*, que le personnage principal, comme celui du *Sun Also Rises*, soit identifié à son

⁵³³ Ibid., p. 22, 26-27.

⁵³⁴ Ibid., p. 118-20.

créateur. Il fait part de son inquiétude qu'Hemingway continue d'écrire de cette façon, en promouvant sa personnalité de manière romantique par l'entremise de la littérature :

Yet here was a little trait I noticed, a continuation of a trend that I, maybe wrongly, had marked in *The Sun Also Rises*. I had felt in my bones that Hemingway himself was going to be identified with his hero, Jake Barnes. Now the identification would be pinned on Lieutenant Henry. Readers would be convinced that everything happening to the lieutenant had happened to Hemingway, and his literary personality would grow apace. Was this what he wanted? Would there ever be a showdown between himself as he was and this growing literary personality? It bothered me.

In the beginning I had been sure Hemingway would be a broad objective writer like Tolstoy. Was he to become an intensely personal writer, each book an enlargement of his personality in the romantic tradition?⁵³⁵

Lorsqu'il fait de la boxe avec Hemingway, pendant son séjour à Paris en 1929, Callaghan constate que la personnalité de l'auteur et l'image de lui créée par son public et par la presse sont parfois difficilement dissociables. Ces combats amicaux entre Hemingway et Callaghan sont présentés dans *That Summer in Paris* comme jouant un rôle important dans la relation entre les deux écrivains. Le déclin de cette relation est préfiguré par un match qui tourne mal lorsque l'auteur américain, F. Scott Fitzgerald, y participe en tant qu'arbitre. Fitzgerald joue mal ce rôle, laissant le temps filer au désavantage d'Hemingway, aussi ce dernier l'accuse-t-il de malveillance à son égard. L'effondrement des liens d'amitié que Callaghan cultive avec les deux écrivains a lieu, à son retour au Canada, lorsqu'un reportage dans la presse écrite sur le match déclenche une vive réaction de la part de chacun des trois protagonistes. L'article, dans le *New York Herald-Tribune* traite ce divertissement sportif comme un règlement de compte entre deux auteurs rivaux :

The story was about my meeting Hemingway in Paris. According to this story Hemingway, sitting at the Dôme when I came along, told me the story I had written about a prize-fighter was no good; it was obvious that I knew nothing about boxing. And there and then he challenged me to a match. I had knocked him out in one round.

⁵³⁵ Ibid., p. 161-162.

The story filled me with such agitation I couldn't think clearly. I called Loretto. I showed her the story. We both felt desolate. Who had put out the story? Then, stricken, I knew it didn't matter; the malicious thing had been printed, a legend very important to Hemingway might be destroyed. And what was more terrible, I knew, was that the malice struck at the root of his whole fantasy. He had been made to look like a boastful bully whose bluff had been called⁵³⁶.

Callaghan, dans un effort de dénouer la distorsion médiatique, prend l'initiative d'envoyer un courrier au journal pour l'éclairer. Mais avant que la lettre de Callaghan ne soit publiée, Fitzgerald envoie une dépêche à l'auteur canadien pour exiger qu'une correction apparaisse dans le journal. Hemingway et Callaghan entrent ensuite dans un échange épistolaire combatif à propos de l'incident et Callaghan prend définitivement ses distances avec Fitzgerald et Hemingway.

3.2 Ambassadeur littéraire aux Américains de la rive droite

Contrairement à Hemingway, Francis Scott Fitzgerald est déjà un auteur célèbre lorsqu'il s'installe à Paris en 1925 ; la consécration lui est venue avec ses romans *This Side of Paradise*,⁵³⁷ *The Beautiful and Damned*⁵³⁸ et ses nombreuses nouvelles. Il a donc déjà eu sa formation littéraire aux États-Unis, notamment dans la ville de New York, mais aussi dans un camp d'entraînement militaire dans le sud de son pays à la fin de la Première Guerre mondiale. Fitzgerald fait le récit de ces moments dans de courts textes, « My Lost City »⁵³⁹ et « Early Success »⁵⁴⁰. Les détails de ses séjours parisiens ne figurent pas, toutefois, dans ses écrits autobiographiques. Dans « Echoes of the Jazz Age »⁵⁴¹ et « How to Live on Practically Nothing a year »⁵⁴², Fitzgerald s'intéresse plutôt à la vie des fortunés à Deauville où sur la

⁵³⁶ Ibid., p. 240.

⁵³⁷ F. Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise*, New York, Charles Scribner's Sons, 1920, 305 p.

⁵³⁸ F. Scott Fitzgerald, *The Beautiful and Damned*, New York, Charles Scribner's Sons, 1922, 449 p

⁵³⁹ Fitzgerald, F. Scott, *The Crack-Up with other Pieces and Stories*, London, Penguin, 1965, p. 20-31.

⁵⁴⁰ Ibid, p. 57-63.

⁵⁴¹ Ibid, p. 9-19.

⁵⁴² Fitzgerald, F. Scott, *Afternoon of an Author: A Selection of Uncollected Stories and Essays*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957, p. 100-116.

Côte d'Azur. Ce n'est que dans les récits d'Hemingway et de Callaghan que sa présence à Paris occupe une place importante. Ces auteurs révèlent néanmoins dans leurs mémoires qu'ils trouvent l'œuvre débutante de Fitzgerald peu représentative de l'ensemble de leurs préoccupations. De tels sentiments sont exprimés par Callaghan dans *That Summer in Paris*, à propos des deux premiers romans de Fitzgerald, *This Side of Paradise* et *The Beautiful and Damned*. Ainsi, il écrit que les hommes et les femmes dans ces livres ne lui semblent pas appartenir à sa génération :

The elegant men and girls in these books did not seem to belong to my generation [...] I looked at many pictures of Fitzgerald and I read about his beautiful Zelda. I brought him into my Toronto world. I couldn't imagine he would like my work, but his early success was always in the back of my mind, giving me faith and hope that soon there would be great news from Paris⁵⁴³.

De la même manière, Matthew Josephson affirme qu'il ne se reconnaît pas, ni ses proches, dans la jeunesse dorée des romans de Fitzgerald. Il voit plutôt dans l'œuvre de ce dernier, une plainte du milieu aisé de l'auteur qui se dirige, sans le savoir, vers le krach de 1929 :

Scott Fitzgerald has contributed to history the striking image of a whole people, a generation, given over to frivolities and temptations and dancing its way over the brink of catastrophe in 1929. I believe, however, that Fitzgerald in his stories of the debacle of the Jazz Age was really writing a romantic elegy on the passing of his own gilded youth. In my own cross section of the 'generation' there were none of us who might pass for the spoiled darlings of fortune⁵⁴⁴.

Hemingway écrit dans *A Moveable Feast* qu'avant de lire *The Great Gatsby*, il croit Fitzgerald plus âgé que lui. Celui-ci avait eu du succès plus tôt, notamment avec les nouvelles vendues à la revue *Saturday Evening Post*, ce qui, aux yeux d'Hemingway, semble conventionnel et peu caractéristique d'un écrivain sérieux :

⁵⁴³ Morley Callaghan, op. cit., p. 41-42.

⁵⁴⁴ Matthew Josephson, op. cit., p. 373.

It is strange now to remember thinking of Scott as an older writer, but at the time, since I had not yet read *The Great Gatsby*, I thought of him as a much older writer. I thought he wrote *Saturday Evening Post* stories that had been readable three years before but I never thought of him as a serious writer⁵⁴⁵.

Cependant, les milieux sociaux des personnages des premiers romans de Fitzgerald et le succès précoce qu'il connaît ne sont pas les seules raisons qui expliquent son absence dans ces mémoires en tant qu'écrivain avec un grand rôle, littéraire, ou social, dans la communauté anglophone de Montparnasse. De façon générale, les rapports qu'entretient Fitzgerald avec d'autres écrivains dans la capitale française sont peu commentés. McAlmon se souvient de sa rencontre avec le romancier et sa femme, Zelda, lors d'une traversée de la Manche mais il n'évoque aucun contact ultérieur à Paris. Il fait allusion, cependant à leurs divergences par rapport à la poésie de T.S. Eliot. McAlmon établit cette différence par un jeu de mots sur leurs origines irlandaise et écossaise et un des prénoms de Fitzgerald: « When Scott discovered that I didn't dote on Eliot's poems, he sorrowingly gave me up as a hopeless case. Perhaps my Scots blood gives me a different outlook than Scott's Irish blood. »⁵⁴⁶ Mais McAlmon considère que les écrits de Fitzgerald sont les produits d'une époque et pense qu'ils ne représenteront aucun intérêt pour les générations futures: « Unlike Gertrude Stein, I agree with Scott himself in thinking that most of his books will not be interesting to later generations, except to intellectuals who will perhaps 'revive' him in order to show their own extreme sensibilities⁵⁴⁷. »

Dans *That Summer in Paris*, Callaghan note que Fitzgerald n'appartient pas au monde des cafés de la Rive Gauche et que c'est davantage au bar de l'hôtel Ritz qu'il semble être chez lui :

⁵⁴⁵ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 155.

⁵⁴⁶ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 203.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 308.

Nor did the Fitzgeralds, as we were to discover, belong to the Left Bank café set [...] In the hotel, where he had the air of being at home, he exuded some of that satisfaction he had shown when we had been with him in the Joyce shrine, the Trianon. In deference to Loretto we did not sit at the bar; we were at a table in the corner, but I think would have been more satisfied with the rightness of things if we had been at the celebrated long Ritz Bar⁵⁴⁸.

Le bar du Ritz forme, écrit Malcolm Cowley dans son article « The Twenties In Montparnasse », le centre de la communauté à laquelle le célèbre homme de lettres se lie à Paris. L'établissement compte parmi sa clientèle de l'époque de nombreux diplômés, comme Fitzgerald, de la prestigieuse université américaine, Princeton, ainsi que de Harvard. Cowley considère que Fitzgerald sert d'« ambassadeur littéraire » aux Américains de la Rive Droite plutôt qu'à ceux qui fréquentent Montparnasse :

For some years Scott Fitzgerald served as an ambassador of literature in that Paris of the rich [...] he spent a great deal of time at the Ritz bar, which was the center of his community. Until the crash in Wall Street it was always full of Princeton and Harvard men, their sisters, and their divorced wives, but these disappeared after the summer of 1930⁵⁴⁹.

3.2.1 Une difficulté à faire avancer ses projets littéraires à Paris

Hemingway rencontre Fitzgerald à Paris au printemps 1925 et, lorsqu'il fait référence au réflexe de Fitzgerald de descendre dans le sud de la France, il indique que c'est parce que ce dernier éprouve des difficultés à poursuivre son œuvre littéraire après *The Great Gatsby*. Hemingway attribue cet échec en grande partie à un manque de discipline mais aussi aux beuveries auxquelles Fitzgerald se livre régulièrement avec sa femme, Zelda, dans la capitale. Il rappelle dans *A Moveable Feast*, qu'en lui parlant de son projet de passer un été sur la Côte d'Azur, Fitzgerald l'assure que c'est la solution, face à son incapacité à faire avancer ses projets littéraires ainsi que pour régler ses problèmes d'alcool :

⁵⁴⁸ Morley Callaghan, op. cit., p. 126, 180.

⁵⁴⁹ Malcolm Cowley, « The Twenties in Montparnasse », op. cit., p. 98.

He laid the failure to Paris, the town best organized for a writer to write in that there is, and he thought always that there would be someplace where he and Zelda could have a good life together again. He thought of the Riviera, as it was then before it had all been built up, with the lovely stretches of blue sea and the sand beaches and the stretches of pine woods and the mountains of the Esterel going out into the sea⁵⁵⁰.

Pendant leur deuxième séjour en France en 1924, Fitzgerald et sa femme font la connaissance d'un autre couple d'Américains, Sara et Gerald Murphy, qui emménagent au cap d'Antibes dans leur résidence, la Villa America. Murphy abandonne une entreprise de maroquinerie pour s'installer en France en 1921, où il peint et collabore avec le compositeur américain Cole Porter pour les Ballets Suédois. C'est à Saint-Raphaël, sur la Côte d'Azur, qu'en 1924 Fitzgerald écrit une partie majeure de *The Great Gatsby* et c'est sur le cap pendant l'été 1925 qu'il commence son roman suivant, *Tender is the Night*.

Hemingway fait contraster l'optimisme de son compatriote quant à l'efficacité de ce changement de lieu avec le manque de résultat qu'il remarque dès le retour de Fitzgerald. Le comportement de ce dernier commence à empiéter sur le travail d'Hemingway dans son domicile parisien :

Scott and Zelda had been at Cap d'Antibes, and that fall when I saw him in Paris he was very changed. He had not done any sobering up on the Riviera and he was drunk now in the day time as well as nights. It did not make any difference any more to him that anyone was working and he would come to 113 rue Notre-Dame-des-Champs any time he was drunk either in the day time or at night⁵⁵¹.

Le problème de Fitzgerald est aussi remarqué par Callaghan dans ses mémoires, lorsqu'il s'interroge sur l'altération qui existe, lors de son arrivée à Paris en 1929, dans l'amitié entre l'auteur de *Great Gatsby* et Hemingway. Le romancier canadien affirme qu'Hemingway lui interdit de transmettre sa nouvelle adresse rue Férou à Fitzgerald, qui habite dans le même quartier, rue Palatine. Callaghan rappelle les craintes qu'Hemingway exprime à propos de la tendance de Fitzgerald à se présenter chez lui à l'improviste, au sujet

⁵⁵⁰ Ernest Hemingway, op. cit., *A Moveable Feast*, p. 182.

⁵⁵¹ Ibid., p. 183.

de la folie de Zelda et au fait que les Fitzgerald peuvent être imprévisibles quand ils sont enivrés⁵⁵².

Callaghan évoque une de ses conversations avec Hemingway, où ce dernier explique plus longuement ses raisons de vouloir éviter Fitzgerald. Il affirme que Fitzgerald juge nécessaire de discuter beaucoup avec des écrivains comme Callaghan qui réalisent ce qu'ils veulent faire. Il atteste que Fitzgerald, s'occupant des nouvelles pour le *Saturday Evening Post*, a besoin de s'entretenir avec des écrivains plus novateurs. Puisque Fitzgerald ne peut faire avancer son propre roman, ça le console de montrer un intérêt pour le travail d'un auteur qu'il admire :

When I saw Hemingway, I told him that Scott had talked for hours about writing and it had been a splendid, stimulating conversation. I had liked Scott's shrewd opinions, a quick fine intelligence, extraordinary perception and tireless interest, and I remember that Ernest merely shrugged, unimpressed. I didn't seem to be telling him anything new about our mutual friend. Unyielding, he said Scott found it necessary to talk a lot to writers like me who were doing what they wanted to do in their own way. Scott himself, doing those *Post* stories, felt driven to be with more experimental writers, he said. Since Scott couldn't get going with his own novel, it consoled him to show interest in the work of any writer he admired⁵⁵³.

Callaghan estime dans ses mémoires que le manque de discipline professionnelle et de respect pour le métier d'écrivain qu'Hemingway perçoit chez Fitzgerald contribue à la distance qu'il installe entre lui et son collègue. Une partie importante de son récit est consacrée à ses efforts afin de réconcilier ses deux confrères. Mais malgré ses tentatives pour restaurer la relation qui avait existé, Callaghan quitte la ville désespérée devant cette amitié perdue. Il défend le dévouement de Fitzgerald qui ne mérite pas, selon lui, le mépris d'Hemingway. Bien qu'il prenne en compte les excès de l'écrivain, lorsqu'il fait allusion à ses qualités d'écriture, il affirme que cet homme présumé mener une vie désordonnée, s'enivrer, se mettre en scène, et que les gens imaginent comme un mondain effréné et irresponsable, dépense une énergie fantastique et un pouvoir de concentration important pour

⁵⁵² Morley Callaghan, op. cit., p. 164.

⁵⁵³ Ibid., p. 186.

surveiller la femme qu'Hemingway dit folle. Callaghan considère la production littéraire de Fitzgerald comme issue d'une discipline rigide et exigeante même s'il observe que ce dernier se consacre peu de temps aux projets qui l'intéressent véritablement, perdant du temps avec des projets commerciaux :

I remember drawing back and looking in wonder at this slender, charming and secretly tormented man. This was the man who was supposed to be leading a crazy disorderly life. Yes, he did get a little drunk, did crazy things, and people thought of him as the wild, irresponsible playboy of the era. Yet what fantastic energies he had stored in him, what power of concentration while at the same time he watched over the wife whom Hemingway had called crazy!⁵⁵⁴.

3.2.2 Éloge d'un talent gâché

Hemingway avoue être impressionné, lors de sa rencontre avec Fitzgerald à Paris en 1925, par le fait que ce dernier est un écrivain déjà consacré depuis trois ans. Mais il oppose sa déchéance à partir de cette époque à sa propre ascension, dont la preuve est la publication du *Sun Also Rises* chez Scribner's, éditeur de Fitzgerald. Bien qu'Hemingway indique dans *A Moveable Feast* que le mode de vie de Fitzgerald à Paris, ainsi que la santé mentale de sa femme n'arrangent pas la mauvaise fortune de l'auteur, il attribue ses échecs à la manipulation cynique qu'il inflige à son don littéraire. Lorsqu'Hemingway se souvient de sa conversation avec le romancier au sujet de la modification de ses nouvelles dans des buts commerciaux, il rappelle avoir exprimé sa conviction que si un écrivain n'écrit pas toujours de son mieux, il finit par gâcher son talent. Mais, n'ayant pas lui-même encore produit de roman, il se considère démuné devant les arguments de Fitzgerald :

Since he wrote the real story first, he said, the destruction and changing of it that he did at the end did him no harm. I could not believe this and I wanted to argue him out of it but I needed a novel to back up my faith and to show him and convince him, and I had not yet written any such novel⁵⁵⁵.

Hemingway insiste davantage sur cette opinion après avoir lu *The Great Gatsby* et se donne pour mission de rallier l'auteur du roman à cette même conviction. Il affirme avoir dit

⁵⁵⁴ Ibid., p. 183.

⁵⁵⁵ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 156.

à Fitzgerald qu'après avoir écrit un si beau roman, il n'a plus le droit de produire une écriture de qualité moindre :

I was trying to get him to write his stories as well as he could and not trick them to conform to any formula, as he had explained that he did.

'You've written a fine novel now,' I told him. 'And you mustn't write slop.'

'The novel isn't selling,' he said. 'I must write stories and they have to be stories that will sell.'

'Write the best story that you can and write it as straight as you can.'

'I'm going to,' he said⁵⁵⁶.

Malgré ces reproches, Fitzgerald continue de produire des nouvelles qui se vendent bien. Hemingway met la touche finale à son portrait dans le récit intitulé, « A Matter of Measurements ». Il raconte qu'au bar du Ritz, longtemps après la mort de l'auteur en 1940, il parle de Fitzgerald avec le barman. Ce dernier, qui était chasseur à l'époque où Fitzgerald habitait Paris, demande à Hemingway, après de nombreuses sollicitations, des précisions sur l'identité de cet auteur. Après avoir indiqué qu'il s'agit d'un écrivain américain très connu, Hemingway répond, à la question de savoir s'il est un bon écrivain, qu'il a écrit deux très bon romans, quelques nouvelles excellentes et un autre roman qu'il n'a pas terminé mais qui aurait été très bon, selon des spécialistes. Hemingway insinue ainsi que les deux autres romans mais surtout qu'une grande partie des neuf anthologies des nouvelles de Fitzgerald n'est pas d'une qualité louable, apportant de cette manière sa contribution nuancé à la réputation littéraire de son collègue. Mais il se représente aussi en gardien du souvenir de son collègue, tombé dans l'oubli peu après sa mort — un oubli symbolisé par celui du barman du Ritz :

⁵⁵⁶ Ibid., p. 182-183.

'I am going to write something about him in a book that I will write about the early days in Paris. I promised myself that I would write it.'

'Good,' said Georges.

'I will put him in exactly as I remember him the first time that I met him. After all one does not forget people.'

'Tourists?'

'Naturally. But you say he came here very much?'

'It meant very much to him.'

'You write about him as you remember him and then if he came here I will remember him.'

'We will see,' I said⁵⁵⁷.

Dans ce récit, Hemingway prononce une sorte d'éloge, mais qu'il ne destine pas tant à l'auteur de *The Great Gatsby* qu'à son talent gâché. L'oubli par cet employé du lieu parisien auquel Fitzgerald est le plus associé dans ses mémoires fournit aussi à Hemingway, malgré l'ironie liée au renom de l'auteur, l'occasion de faire allusion au travail littéraire de son collègue et à ses difficultés à produire des œuvres de qualité. Mais c'est dans l'épigraphe du récit « Scott Fitzgerald » qu'Hemingway réalise son portrait le plus concis. Dans ce court texte, Hemingway suggère que la tendance de Fitzgerald à dénaturer consciemment son écriture entraîne la détérioration de son habileté ou talent naturel :

His talent was as natural as the pattern that was made by the dust on a butterfly's wings. At one time he understood it no more than the butterfly did and he did not know when it was brushed or marred. Later he became conscious of his damaged wings and of their construction and he learned to think and could not fly any more because the love of flight was gone and he could only remember when it had been effortless⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ Ibid., p. 218-219.

⁵⁵⁸ Ibid., p. 147.

3.3 Une contribution littéraire peu connue

Bien que le talent littéraire de McAlmon soit un sujet rare dans ce corpus de mémoires, son rôle dans le milieu des lettres anglophones à Paris pendant les années vingt est remarqué par plusieurs de ces auteurs. Dans *Being Geniuses Together*, il rappelle le parcours de sa maison d'édition, « Contact », qu'il établit à Paris au début des années vingt et avec laquelle il s'autoédite et fait paraître des œuvres telles que celles de Gertrude Stein, Ford Madox Ford et Ernest Hemingway.

McAlmon est souvent dépeint dans les mémoires comme ayant été au centre de la vie sociale de cette communauté. Il s'accorde dans *Being Geniuses Together* le statut d'habitué du « Quartier » (« ...we Quarterites... »⁵⁵⁹) et, bien qu'il soit aussi, comme Fitzgerald, désireux de sortir dans les cabarets de Montparnasse et de quitter parfois la capitale pour descendre sur la Côte d'Azur, il s'associe surtout, dans son récit, à ceux qui fréquentent les quartiers St. Germain et Montparnasse, où se trouve une forte concentration d'artistes, notamment anglophones.

Les mémoires de McAlmon sont marquées par l'évocation de la présence d'expatriés ou de personnalités célèbres présents dans les endroits qu'il fréquente, et sa tendance à énumérer, sans guère commenter, les noms des écrivains ou des artistes qu'il observe durant cette période. Il nomme les habitués des deux cabarets le Jockey Club ou le Bœuf sur le Toit,⁵⁶⁰ ainsi que les « émigrés » du Quartier qui passent l'hiver de 1923-1924 à Berlin.⁵⁶¹ Lorsqu'il explique les motivations qui l'amènent à quitter la ville en 1930, elles semblent reliées à ses réflexions sur la désintégration de l'ensemble social dont il faisait partie jadis et dont l'absence ne rend plus possible la vie du Quartier: « Paris was by now, as it probably always has been to 'old-timers', completely finished, with all of the old crowd gone and the Quarter impossible⁵⁶². »

⁵⁵⁹ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 114.

⁵⁶⁰ Ibid., p. 92, 114.

⁵⁶¹ Ibid., p. 95.

⁵⁶² Ibid., p. 305.

Cette préoccupation de McAlmon pour la vie sociale de Montparnasse et ses filières est effacée, pour ceux qui le connaissent par sa carrière littéraire. Callaghan maintient dans *That Summer in Paris* que sa véritable contribution repose dans sa capacité de reconnaître la valeur littéraire des écrits de ses confrères ainsi que dans son pouvoir de promotion en tant qu'éditeur. Le romancier canadien prend en compte également l'amitié que McAlmon partage avec les grands écrivains de la période, tels que Williams, Joyce et Pound, et la considère comme un indicateur de l'estime qu'il inspire en tant qu'homme de lettres :

Of all the Americans who had been in Paris--those who appear in memoirs and movies--McAlmon is the overlooked man. Not only did his Contact Press first publish Hemingway, but it published Gertrude Stein's *The Making of Americans*. And as I found out, he had the friendship of Joyce and Pound as well as William Carlos Williams⁵⁶³.

L'intimité de McAlmon avec ces grands, ainsi que le caractère remarquable de ses carrières d'écrivain et d'éditeur, font partie du portrait que Kay Boyle affirme avoir écrit dans le but de lui faire une place au panthéon littéraire de l'époque. Boyle affirme dans sa préface, qu'elle ne veut pas seulement esquisser un portrait de McAlmon mais plutôt faire en sorte qu'une place lui soit reconnue dans la révolution littéraire, qui a eu lieu pendant les années vingt au même titre qu'Hemingway et d'autres :

It is my hope that the present revision will do more than provide a deeply sympathetic portrait of a writer and publisher who deserves to be remembered for his unique qualities, but that it will as well help to accord to Robert McAlmon his rightful and outstanding place in the history of the literary revolution of the early nineteen-twenties. In the Spring 1960 issue of the *Prairie Schooner*, I wrote of him: 'It was McAlmon who, in liberating himself from genteel language and thought, spoke for his generation in a voice that echoes, unacknowledged, in the prose of Hemingway and that of other writers of his time⁵⁶⁴.

Boyle associe sa formation littéraire aux idéaux de la revue new-yorkaise, *Contact*, de McAlmon et de William Carlos Williams et de la maison d'édition parisienne du même nom que lance McAlmon. Elle évoque son propre engagement dans la revue littéraire *Broom* à

⁵⁶³ Morley Callaghan, op. cit., p. 76-7.

⁵⁶⁴ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. xi.

New York et les autres revues *This Quarter* et *transition* en France, au sein d'une lutte qui l'oppose aux critiques littéraires et des éditeurs commerciaux et dans laquelle elle considère que McAlmon joue un rôle principal. Boyle atteste qu'elle écrit ses propres mémoires pour préparer le chemin à une reconnaissance de McAlmon et de ses œuvres: « In my account of the years 1920-1930, I attempted to record the times and the settings in my life that served to prepare the way for a recognition of McAlmon and his work⁵⁶⁵. » Son récit ajoute un autre élément à la réflexion de McAlmon car, bien qu'elle l'écrive dans le but de promouvoir l'auteur et son travail, elle témoigne, malgré tout, de l'échec de l'Américain en tant qu'écrivain. De fait, seuls trois de ses onze livres sont publiés de son vivant par une maison d'édition autre que la sienne : « But there are a few more things to add to this portrait of McAlmon. There is the fact that he had the satisfaction, grim though it was in part, of seeing at least three of his books brought out by publishing houses other than his own⁵⁶⁶. »

3.4 L'image d'une rivalité avec Hemingway

Au cours des rares occasions où la présence de Callaghan à Paris est évoquée dans les mémoires, elle est invariablement dépeinte dans le cadre de son ultime combat avec Hemingway. Bien que cet incident occupe une place d'importance dans le récit de Callaghan lui-même, inscrivant ainsi la fin de sa camaraderie avec son ancien collègue journaliste, de même qu'avec Fitzgerald, il démontre dans le compte-rendu de cet événement sa banalité :

If Ernest and I had been there alone I would have laughed. I was sure of my boxing friendship with him; in a sense I was sure of him, too. Ridiculous things had happened in that room. Hadn't he spat in my face? And I felt no surprise seeing him flat on his back⁵⁶⁷.

Cependant, d'autres auteurs, tels Putnam, Glassco et McAlmon, font allusion à cet incident, et, même si celui-ci prend rarement la même forme, il devient une image mythique dans le contexte de ces récits. La rivalité entre Hemingway et Callaghan qui apparaît dans

⁵⁶⁵ Ibid., p. 333-34.

⁵⁶⁶ Ibid., p. 340.

⁵⁶⁷ Morley Callaghan, op. cit., p. 211-213.

Paris Was Our Mistress est à l'image d'un match de boxe permettant à Hemingway de se venger des victoires de Callaghan au tennis :

On this particular day he was quite excited over a boxing match which he had just staged with Morley Callaghan, who was passing through Paris. He told me about it with great enthusiasm as we walked over to his place at 69 rue Froidevaux, a few squares from Saint-Germain-des-Près. Callaghan, it seemed, had defeated him in a set of tennis and he had had to have his revenge. They accordingly had put on the gloves in the basement of Hemingway's house, and Ernest, by his own account, had 'knocked hell out of' his opponent⁵⁶⁸.

John Glassco se souvient dans ses *Memoirs of Montparnasse* d'une rencontre avec Callaghan après un de ses combats avec Hemingway. Il écrit que son compatriote se réjouit d'avoir boxé avec Hemingway et de lui avoir infligé des coups puissants. Aux yeux de Glassco, Callaghan, accorde une signification métaphysique au match :

Morley was bubbling quietly. He told us he had now managed to meet Scott Fitzgerald, Michael Arlen and Helena Rubinstein. Bob had taken him to see Joyce; and his new novel was almost finished. But he was especially pleased to have boxed with Hemingway, and to have either knocked the great man out or given him a nosebleed — it wasn't clear which. He was thrilled by this triumph, though he played it down modestly: in his quiet way he was able to invest the experience with a certain mystical quality. It was clear it was a major event⁵⁶⁹.

Dans ses mémoires, McAlmon affirme que les détails du célèbre match entre les deux hommes (et dont Fitzgerald est l'arbitre) n'est pas sans ambiguïté, même après les versions des trois protagonistes. Selon lui, ni Hemingway, ni Callaghan ne peuvent décider ce que le match a prouvé. McAlmon évoque, comme le fait Putnam, une image de compétition qui conduit les deux auteurs à régler leurs comptes professionnels. Il ironise en se demandant si l'un est meilleur boxeur mais un écrivain inférieur à l'autre, ou bien si l'autre est meilleur boxeur et aussi meilleur écrivain, ou encore si Fitzgerald a conspiré contre l'un ou l'autre. À cette époque, selon McAlmon, Hemingway estime que Callaghan imite son style et qu'ils choisissent les deux des boxeurs professionnels, des gangsters et des brutes sans subtilité comme sujets littéraires :

⁵⁶⁸ Samuel Putnam, op. cit., p. 131.

⁵⁶⁹ John Glassco, op. cit., p. 154.

The decision results were, however, that neither Hemingway nor Callaghan could decide what the bout proved. Was one a better boxer but not so good a writer as the other, or was the other a better writer and boxer, or had Scott framed one or the other of them? At this time Hemingway felt that Callaghan was imitating his style, and it is true that Callaghan was writing about prize fighters, gangsters, and inarticulate roughnecks⁵⁷⁰.

Bien que Callaghan nie dans *That Summer in Paris* l'existence d'une concurrence quelconque de sa part avec Hemingway, qu'il s'agisse de leurs rapports professionnels ou sportifs, il rend compte à la fin de son récit du fait que la transformation de l'incident en légende est inévitable. Par conséquent, le rôle de Callaghan dans le milieu littéraire anglophone parisien est souvent rapporté, grâce à cette anecdote, à une métonymie du portrait d'Hemingway, contribuant à l'image de ce dernier en tant qu' « aficionado » de la boxe.

3.4 Geste symbolique

Un sort similaire à celui qui caractérise l'image de Callaghan dans ces mémoires est réservé à un événement que Malcolm Cowley rapporte dans *Exile's Return*. Il s'agit du coup de poing que Cowley livre au patron de la Rotonde - et que Cowley interprète comme un geste symbolique, ressemblant à l'acte gratuit des dadaïstes. Ces derniers, explique Cowley, affichent une telle méfiance de la parole qu'ils se dirigent inévitablement vers les actions pour exprimer leur désapprobation des valeurs sociales dominantes dans les sociétés européennes après 1918 : « So deep was their disgust that they no longer trusted in words to express it : manifestoes must give place to manifestations and poems to deeds, to 'significant gestures'... 'to protest with all the fists of one's being in destructive action : DADA'⁵⁷¹ ». Cowley interprète donc, son acte selon les critères des dadaïstes et l'investit de leurs valeurs :

⁵⁷⁰ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 162.

⁵⁷¹ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 150.

First of all, I had acted for reasons of public morality; bearing no private grudge against my victim, I had been *disinterested*. I had committed an *indiscretion*, acted with *violence* and *disdain* for the law, performed an *arbitrary* and *significant gesture*, uttered a *manifesto*; in their opinion I had shown *courage* [...]⁵⁷²

Cette interprétation est soutenue par le récit de Matthew Josephson, son collègue de la revue *Broom*, qui attribue son action à sa fascination pour les dadaïstes et leur doctrine de gestes significatifs. Josephson, qui est déjà rentré aux États-Unis lorsque l'incident se déroule, le considère dans *Life Among the Surrealists* comme le résultat de son prosélytisme en faveur du mouvement de Breton, Aragon et leur confrères. En évoquant la rencontre qu'il organise en 1922 entre Cowley et ces hommes de lettres français, Josephson affirme que son compatriote va devenir un tel converti enthousiaste du culte dadaïste de l'acte gratuit qu'une année plus tard, pendant les festivités du 14 juillet 1923, il livre un coup de poing au nez du patron du café la Rotonde :

He also became so enthusiastic a convert to the Dadaist cult of pure act that, a year later, amid the festivities of July 14, 1923, he punched the nose of the proprietor of the Café de la Rotonde — it was probably a well-deserved chastisement--and spent a night in jail before his friends could rescue him. The French, in truth, seldom liked to use their fists; but Malcolm was admired henceforth as a 'man of action'⁵⁷³.

Pour Josephson, qui est conscient de l'admiration de son collègue pour les dadaïstes et surtout pour Aragon, l'action de Cowley est investie d'une signification idéologique. Mais McAlmon, pour sa part, ne fait allusion ni au rôle de Cowley dans l'édition de *Broom*, ni à son insertion dans le mouvement dadaïste, lorsqu'il se souvient de l'agression du patron de la Rotonde dans *Being Geniuses Together*. Pendant qu'il se dirige vers le Dôme, le soir du treize juillet, 1923, il rencontre un groupe d'Américains, apprend que Malcolm Cowley a donné une gifle au propriétaire de la Rotonde et que des agents l'ont arrêté. McAlmon fait partie de ceux qui se regroupent au poste de police pour jurer que c'est le patron qui a commencé la bagarre. Une américaine témoigne qu'il a pris son bras brutalement et qu'il l'a bousculée sans justification. Devant cette scène, Cowley, en tant que gentleman, se met

⁵⁷² Ibid., p. 169-170.

⁵⁷³ Matthew Josephson, op. cit., p. 157.

naturellement en colère et proteste. Le patron du café l'écarte de son passage, et, à ce moment, Cowley le frappe :

As I wandered toward the Dôme I met an excited group of Americans, headed by Peggy and Laurence Vail. It appeared that Malcolm Cowley had taken a sock at the patron of the Rotonde and the cops had arrested him. The lot of us flocked to the police station and swore that the patron had started the fight⁵⁷⁴.

Dans son récit, McAlmon oppose l'image de Cowley en homme d'action évoquée dans cette anecdote, à celle du « jeune intellectuel, pas très rapide » qu'il devient, selon McAlmon, lorsque, une fois rentré aux États-Unis, il écrit pour la revue *The New Republic*. McAlmon considère que les idées pacifistes que Cowley exprime dans ses écrits pendant les années trente sont déjà énoncées dans l'œuvre de plusieurs auteurs britanniques et américains et qu'elles n'ont plus d'aspect révolutionnaire :

In any case, Cowley soon went back to America and joined the staff of the New Republic, where he could be duly ponderous, the young intellectual fairly slow on the uptake, who startled a naïve public by daring to declare (in 1933) that war is a sell and a disillusionment, and that MacLeish, Hemingway, and all of us should say so. After that blast from Cowley's pen, I got romantic and read again *War and Peace*, and *Le Feu* and *Three Soldiers*, and other anti-war books, and recalled that Osbert Sitwell, Beverley Nichols, Storm Jameson, and a crew of English lady novelists had been declaring themselves passionately against war for some time past⁵⁷⁵.

Cette évolution du caractère de Cowley, après son retour en Amérique, est aussi remarquée par Samuel Putnam dans *Paris Was Our Mistress*. Lorsqu'il commente l'engagement de Josephson et Cowley auprès d'Aragon, Soupault et leurs confrères dadaïstes, il affirme que leurs aventures au sein de ces iconoclastes sont opposées à celles qui caractérisent leurs carrières aux États-Unis par la suite. Putnam estime que leurs écrits sur le sol américain n'ont qu'une correspondance minime, s'il y en a, avec leurs expériences en France :

⁵⁷⁴ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 38.

⁵⁷⁵ Ibid, p. 38.

It would appear, however, that upon their return to America they brought with them little word of what was going on in France. They probably felt, and rightly, that such manifestations as Dada and Surrealism were not articles of export, not for America at any rate; but it might have done America good to hear of them all the same. As it was, they went back and became book reviewers, literary editors, publishing house assistants, and the like, producing occasionally a book of poems, a novel, or a volume of essays that held but a small reflection if any of their Continental experiences⁵⁷⁶.

Putnam choisit dans ces mémoires une autre anecdote pour illustrer les convictions dadaïstes dont Cowley fait preuve avant son retour aux États-Unis. Lors d'une conversation de Putnam avec Louis Aragon à Paris, l'homme de lettres français se souvient d'une soirée qu'il a passé en la présence de Cowley, Josephson et du poète E.E. Cummings. Aragon raconte que leur hôte, sans se souvenir de son identité, possède une édition de l'œuvre de Racine soigneusement reliée, et que, pour montrer son mépris pour ce genre de littérature, ils prirent les volumes et les jetèrent dans la cheminée, avant d'uriner sur les cendres :

'There was one night when we were all at a house somewhere down in the country. Cowley and Josephson and Cummings, I remember, were there. Our host had an elaborately bound set of the works of Racine, and by way of showing our contempt for this kind of *littérature*, we took the volumes and tossed them into the fireplace. Then, as they went up in smoke, we all stood around and urinated upon the embers'⁵⁷⁷.

Cowley et Josephson font, tous les deux, allusion à cet événement dans leurs mémoires ; Josephson affirme, cependant, qu'il n'a pas assisté à cet incident, au contraire de ce qu'il est maintenu dans le récit de Putnam. Il s'indigne qu'il soit rapporté que trois poètes, maintenant célèbres, sont venus 'chez lui, en France' pour s'amuser en brûlant dans sa cheminée un tas de livres d'auteurs qu'ils n'aiment pas, et ensuite en éteignant les flammes à la manière vulgaire du héros de Rabelais, Gargantua. Il affirme que ce n'était pas sa maison, et qu'à l'époque, il était dans un autre pays, de l'autre côté de l'océan :

⁵⁷⁶ Samuel Putnam, op. cit., p. 218.

⁵⁷⁷ Ibid., p. 184.

But I have been thunderstruck at coming upon a certain disgraceful story, repeated several times in printed form, about three now celebrated poets having come to 'my' house 'in France' and amused themselves by burning a heap of books by authors they disliked in what was alleged to be 'my' fireplace, then afterward extinguishing the blaze by the vulgar procedures of Rabelais' hero, Gargantua. But it was not 'my' house, and I was then in another country an ocean away⁵⁷⁸.

Dans *Exile's Return*, Cowley présente l'événement, qui, dans les faits, a lieu dans son domicile à Giverny, comme le point culminant d'un discours qu'il a prononcé contre le fétichisme des livres et en faveur, par conséquent, d'une action comme celle qu'il commet lors de son agression contre le patron de la Rotonde. Il écrit qu'un soir alors que sa femme est absente, Dos Passos et Cummings descendent de Paris. Ils vont, avec Aragon, au restaurant où ils prennent un dîner agréable, arrosé de plusieurs bouteilles de vin; puis ils se rendent chez Cowley. Au cours de la soirée, Cowley prononce un discours contre le fétichisme des livres. Il se dirige alors vers sa bibliothèque et sort un tri de « mauvais livres » et de textes qu'il a étudiés à l'université. Après en avoir déchiré quelques-uns, il les empile sur la surface d'amiante qui se trouve devant le poêle, puis il met le tas au feu. Il considère que c'est un geste dadaïste, mais qui n'est pas complètement réussi car les livres ne sont qu'enfumés. Tandis que la fumée devient plus épaisse, ils parlent de mauvais écrivains; puis Cummings montre qu'il est un meilleur dadaïste en se dirigeant vers le feu pour uriner dessus : « It was a gesture in the Dada manner, but not a successful one, for the books merely smoldered »⁵⁷⁹.

4. Mémoires et dialogue intertextuel

Ces deux gestes dadaïstes, commis par Cowley, sont invariablement évoqués à chaque occasion où sa présence est remarquée. Comme les représentations de Callaghan, dont le nom est toujours associé au match de boxe avec Hemingway, celles de Cowley dans la communauté littéraire anglophone sont réduites à son rôle dans les anecdotes citées. Les synecdoques, qui apparaissent dans ces mémoires lorsque leurs auteurs font souvent allusion aux mêmes traits présents dans leurs portraits de leurs confrères, ressemblent au concept de

⁵⁷⁸ Matthew Josephson, op. cit., p. 3-4.

⁵⁷⁹ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 158-9.

parole mythique que Roland Barthes élabore dans *Mythologies*. Selon son analyse, « ce qui s'investit dans le concept, c'est moins le réel qu'une certaine connaissance du réel ; en passant du sens à la forme, l'image perd du savoir : c'est pour mieux recevoir celui du concept.⁵⁸⁰ » Le caractère fondamental du concept mythique, soutient Barthes, « c'est d'être *approprié*⁵⁸¹ » pour servir une fonction significative :

En fait, le savoir contenu dans le concept mythique est un savoir confus, formé d'associations molles, illimitées. Il faut bien insister sur ce caractère ouvert du concept ; ce n'est nullement une essence abstraite, purifiée ; c'est une condensation informe, instable, nébuleuse, dont l'unité, la cohérence tiennent surtout à la fonction⁵⁸².

La « forme » des portraits dans notre corpus consiste d'abord dans la désignation du sujet en tant que membre d'une communauté et ensuite dans des énoncés—les images réductrices—que l'on peut trouver dans ces mémoires. Car la fonction rhétorique de ces témoignages consiste dans le choix des traits que les auteurs utilisent pour représenter leur propre rôle et celui de leurs confrères dans cette communauté : Stein en hôtesse et ancienne mécène des grands peintres, Ford et Pound en aînés vénérables qui s'occupent de leurs collègues cadets, McAlmon en mondain qui, entre deux verres de vin, édite des œuvres de ses confrères les plus illustres, et Hemingway en « aficionado » dont l'œuvre littéraire se nourrit de ses obsessions sportives. Avec chaque portrait successif des membres les plus connus de cette communauté, les liens qui font de ces récits un corpus sont renforcés. Même lorsque certains auteurs contestent la représentation d'une personne ou d'un incident - Boyle par rapport au rôle que McAlmon joue à cette époque ou Callaghan dans le match de boxe avec Hemingway - ils engagent, en faisant allusion explicitement ou implicitement à d'autres témoignages, un dialogue intertextuel.

Ce dialogue sert souvent de prétexte à ces auteurs pour la constitution du corpus. Bien que Josephson ne nomme pas les ouvrages qui témoignent de sa présence au moment où Cowley accomplit son acte gratuit en mettant des livres au feu, c'est cette lacune même qui

⁵⁸⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 204.

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² Ibid.

l'a incité à ajouter son propre témoignage aux autres. Ainsi, il s'insurge contre des propos publiés qui concernent ses propres activités et qui sont, selon lui, loin de la vérité ; cette fausseté le conduit fermement à mettre à contribution ses propres réminiscences: « The fact that statements have been published concerning my own activities that are three thousand miles wide of the mark has hardened my resolve to contribute my own recollections⁵⁸³. »

Comme on l'a constaté dans l'introduction de notre thèse, Putnam déclare au début de *Paris Was Our Mistress* qu'il pense compléter *Exile's Return* de Malcolm Cowley ainsi que d'autres témoignages du début des années 1920 avec ses propres mémoires, qui documentent la communauté anglophone expatriée durant ses temps florissants à partir de 1926 et avant sa dissolution au début des années 1930 :

My report may perhaps supplement the earlier, incomplete ones, inasmuch as it deals largely with the period from 1926 to 1933, the years during which, whatever the quality of the émigrés as compared with their predecessors, the bulk of the migration came⁵⁸⁴.

Pour sa part, Callaghan cite dans *That Summer in Paris*, la version que Putnam répète dans ses mémoires de son célèbre match de boxe avec Hemingway. Il fait allusion à cette anecdote dans *That Summer in Paris* comme exemple des légendes qui entourent la vie et la carrière d'Hemingway :

In the late forties, Sam Putnam wrote a book called *Paris Was Our Mistress*. According to this author, after playing tennis, I challenged Ernest to a boxing bout and he knocked me out in a round. I won't say that I waited to hear from Ernest, or that I demanded a correction. I never heard from him and I didn't expect to. I was sure by this time that, as a storyteller, this version to him was imaginatively true⁵⁸⁵.

Dans ses efforts pour mettre en valeur la contribution de McAlmon à la communauté littéraire, Boyle cite des propos que Callaghan tient au sujet de l'éditeur des éditions

⁵⁸³ Matthew Josephson, op. cit., p. 5-6.

⁵⁸⁴ Samuel Putnam, op. cit., p. 6.

⁵⁸⁵ Morley Callaghan, op. cit., p. 253-54.

« Contact » ; il indique que McAlmon est disposé à aider d'autres écrivains en publiant leurs œuvres avec l'argent qu'il reçoit de son divorce avec la fille d'un riche industriel britannique :

In *That Summer in Paris*, pp. 76-77, Dell Publishing Co., Inc., New York, 1964, Morley Callaghan writes: [...] After bumming his way across America, doing everything from dishwashing to modelling for painters and sculptors in New York, it had been a very nice thing for him to marry a rich girl and get a handsome divorce settlement, but I had always believed his story that he hadn't been aware it was to be a marriage in name only; he had insisted he was willing to be interested in women. And with the money, what did he do? Spend it all on himself? No, he became a publisher, he spent the money on the other people he believed in⁵⁸⁶.

4.1 Présence et absence des membres de la communauté dans les récits des autres mémorialistes

Hemingway justifie, dans sa préface à *Moveable Feast*, l'omission de certains sujets dans son témoignage en faisant référence aux mémoires déjà écrites sur ce milieu. Il laisse entendre qu'ils apparaissent déjà dans certains ouvrages ou qu'ils finiront tôt ou tard dans un mémoire futur :

For reasons sufficient to the writer, many places, people, observations and impressions have been left out of this book. Some were secrets and some were known by everyone and everyone has written about them and will doubtless write more⁵⁸⁷.

Cette déclaration de la part d'Hemingway, dans laquelle il reconnaît omettre certaines observations et impressions prend une signification particulière dans le contexte de *Moveable Feast*. Ailleurs dans son texte, il fait allusion à sa technique littéraire qui consiste dans l'omission intentionnelle de certains éléments constitutifs de ses histoires, croyant que de telles privations font davantage appel à l'intuition du lecteur qu'à sa raison :

⁵⁸⁶ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 183-184n.

⁵⁸⁷ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., [7].

This was omitted on my new theory that you could omit anything if you knew that you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood⁵⁸⁸.

Cette théorie ajoute un autre sens aux lacunes auxquelles il fait allusion dans sa préface. Car la « force » des récits qui constituent ses mémoires reside dans la tension qu'Hemingway crée entre les liens communautaires qu'il partage avec d'autres écrivains anglophones à Paris, et sa conviction qu'il peut mieux apprendre et exercer son métier en s'appuyant sur ses propres ressources. Du coup, il ne fait guère allusion à ses œuvres débutantes, éditées à Paris par ses confrères expatriés (dont McAlmon), qui mènent à la publication du *Sun Also Rises* par la maison d'édition new-yorkaise, Scribner's, et à sa consécration au-delà de la communauté littéraire anglophone de la capitale française.

Cette tension entre des individus et leur communauté littéraire est présente à un certain degré dans tous les mémoires. En se souvenant de son sentiment de ne pas appartenir au cercle d'amis intimes d'Hemingway à Paris, Callaghan remet en question l'existence réelle d'un tel cercle. Il se demande s'il existe à Paris d'autres vieux amis auprès desquels il pourrait profiter d'une camaraderie, une fois dans le besoin. Mais qui sont ces gens, il l'ignore. Il pense dans un premier temps que Fitzgerald en fait certainement partie. Mais il se pose la question: et si un tel groupe n'existait pas? Il constate que ses confrères écrivains anglophones ne ressemblent pas, aux écrivains français — Breton, Soupault, Aragon, Eluard, qui se rassemblent, éprouvent du plaisir en discutant de littérature. Finalement, il se demande si Hemingway et lui se verraient souvent s'ils ne faisaient pas de la boxe :

I did not feel that I was in the little circle of Hemingway's close friends: there would have to be others he saw in Paris, close old friends he would go to for companionship when he was in trouble. Who these people were I didn't know. I had thought that Scott for sure was one of them. What if there wasn't such a group? How unlike the French writers we were. Breton, Soupault, Aragon, Eluard, got together, got excitement out of talking about writing. Sometimes I had wondered if Ernest and I would see much of each other if we didn't go boxing. Who knows?⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ Ibid., p. 75.

⁵⁸⁹ Morley Callaghan, op. cit., p. 161.

Au cours de ses rencontres avec Hemingway, Fitzgerald, Joyce, Ford et McAlmon, Callaghan observe, cependant, que les rapports artistiques et personnels parfois difficiles qui existent entre ces auteurs nécessitent, pour chacun d'entre eux, des périodes de solitude régulières pour pouvoir s'affirmer dans cette communauté. En évoquant les différences qui divisent ce groupe d'écrivains, Callaghan affirme que ces hommes, souvent si pleins de mauvaise volonté les uns envers les autres, et qui s'occupent de petites blessures faites à leur vanité, peuvent aussi se retirer dans la solitude de leur chambre pour travailler des longues heures au métier qu'ils aiment et qui leur confère leur véritable dignité⁵⁹⁰.

Bien que McAlmon fasse une référence sommaire à plusieurs personnalités littéraires qu'il côtoie, observe ou édite à Paris, il témoigne dans *Being Geniuses Together* du fait d'être privé de l'influence de ses confrères auteurs, du fait de son éloignement de la ville de Paris, en demeurant notamment à Nice ou près de Rambouillet. Certains autres parmi les auteurs du corpus, comme on le remarque dans le chapitre précédent, poursuivent la recherche semblable d'un lieu isolé propice à l'écriture loin des distractions de la capitale. Cowley s'installe pendant une période à Giverny, d'où il descend régulièrement à Paris pour assister aux manifestations dadaïstes et pour participer à l'édition de *Broom*. Hemingway, quant à lui, quitte Paris pendant l'hiver pour gagner les Alpes françaises ou la ville de Schruns en Autriche, où il peaufine *The Sun Also Rises*. Il évoque également, dans *A Moveable Feast*, ses efforts pour s'isoler, à Paris même, de la communauté expatriée anglo-américaine en fréquentant la Closerie des Lilas, où les habitués du Dôme ou de la Rotonde ne viennent jamais, pour essayer d'écrire.

D'autres auteurs affichent leur marginalité par rapport aux membres plus éminents de cette communauté. Putnam et Boyle estiment qu'en s'installant à Paris vers la fin des années vingt, ils ne partagent pas pleinement les expériences de leurs confrères expatriés du début du siècle. Matthew Josephson, bien qu'il habite la capitale française au début des années vingt, apporte comme témoignage dans *Life Among the Surrealists* qu'il ne fait pas partie des « coteries notables » artistiques à Paris durant cette période ; la connaissance qu'il en a est

⁵⁹⁰ Ibid., p. 196.

limitée aux rencontres expéditives et aux observations qui passent par l'intermédiaire de membres de son propre cercle littéraire :

Doubtless there were many other and more notable coteries among the artists of the 1920's who were outside my purview or whom I knew only as passing acquaintances. Yet their members often formed interchangeable parts with those of my own circle⁵⁹¹.

Mais la tendance de ces écrivains à s'isoler parfois les uns des autres ainsi que leur hésitation à fraterniser avec leurs homologues français sont attribués en partie par Samuel Putnam à un phénomène artistique américain. Il considère que l'artiste et l'écrivain, en Amérique, est depuis toujours une créature solitaire et cette solitude est érigée en une tradition difficilement surmontable. L'esprit et la solidarité de groupe comme il en existe en France sont, selon lui, inconnus aux États-Unis :

The artist and writer in America, the truth is, has always been a lonely creature, and this loneliness has been erected into a tradition which is not easy to overcome. The group spirit as it exists in France is unknown here — the group spirit and the group loyalty — and with it is lost much of the fun that goes with schools and feuds and manifestoes⁵⁹².

Cependant, dans la territorialisation sociale qu'établissent les auteurs de ce corpus dans leurs récits, s'exprime le désir de se faire reconnaître dans une expérience littéraire collective à Paris. Ce désir s'annonce aussi bien dans le contenu de leurs textes, les états des choses ou l'agencement machinique de désir qu'ils construisent à partir de leurs relations sociales, que dans l'agencement collectif d'énonciation que représente le corpus même. Or, le territoire que s'accorde chacun des mémorialistes se mesure dans son récit par les rapports sociaux qu'il accumule avec d'autres membres de la communauté littéraire et artistique, ainsi que par l'influence que ses rapports peuvent avoir sur son développement d'écrivain. Mais le territoire qu'il se construit peut être reterritorialisé par d'autres auteurs du corpus. L'importance relative de chacune des parties par rapport à l'ensemble transparait lorsque

⁵⁹¹ Matthew Josephson, op. cit., p. 4.

⁵⁹² Samuel Putnam, op. cit., p. 253.

certains, comme Joyce et Stein, sont évoqués dans tous les récits, et que presque tous font référence à Hemingway.

C'est pour donner une place plus grande à McAlmon que Boyle reprend les mémoires de cet homme lorsqu'elle fait publier les siennes. Callaghan fait déjà allusion quelques années plus tôt, dans *That Summer in Paris*, à McAlmon comme celui dont la contribution à sa communauté littéraire parisienne est passée sous silence dans les mémoires. John Glassco, rédigeant ses *Memoirs of Montparnasse* peu de temps après que Boyle ait fait paraître ses souvenirs, consacre un nombre de pages considérables aux liens qu'il cultive avec McAlmon.

Boyle elle-même, ainsi que les autres auteurs du corpus, n'occupe guère une place de premier plan dans les textes de leurs confrères mémorialistes. Leur présence dans l'environnement social est reconnue lorsqu'un auteur les cite parmi les habitués d'un lieu, dans la répétition d'une anecdote célèbre, ce qui est invariablement le cas avec Cowley et Callaghan. Certains passages de leurs mémoires sont également évoqués ou reproduits par un pair, comme on constate chez Putnam, Josephson, Callaghan et Boyle. Mais si on peut qualifier ceux-ci d'acteurs de second plan dans le contenu de cet agencement social, ou l'agencement machinique de désir, leur rôle dans l'expression de cet ensemble, ou son agencement collectif d'énonciation, n'est guère dissemblable de ceux d'Hemingway ou de McAlmon. En se représentant par rapport aux autres membres de leur communauté littéraire parisienne, y compris ceux qui sont plus prépondérants qu'eux-mêmes, ils font de ces derniers des composants du milieu avec lesquels ils construisent leur propre territoire social.

En plus de leur désir d'occuper physiquement un territoire, les auteurs du corpus éprouvent le besoin de se reterritorialiser socialement. Leurs efforts s'inscrivent dans la lignée des auteurs, tels Henry James et le romancier britannique George Moore, qui entretiennent à Paris des liens avec des romanciers et des peintres pour mieux cultiver leur propre vision artistique. Mais ces hommes de lettres du dix-neuvième siècle fréquentent principalement des artistes français, ce qui n'est guère le cas de leurs successeurs nord-américains des années 1920. Sauf exceptions notoires de Malcolm Cowley et Matthew Josephson, qui se lient à Louis Aragon et d'autres membres du mouvement dadaïste, ceux qui

constituent cette communauté littéraire montrent peu d'intérêt à tisser des liens avec leurs homologues français. Dans les rares occasions où ces derniers sont évoqués, c'est presque exclusivement pour noter leur présence lors d'un événement social.

5. Conclusion

Nos auteurs ne s'identifient plus à la collectivité dans leur pays d'origine mais cherchent à former, avec d'autres Nord-Américains, une communauté littéraire d'expatriés à Paris. C'est également pour se former en tant qu'écrivain que ces individus adhèrent à cette collectivité. La formation évoquée dans leurs textes démontre une certaine ressemblance avec le roman d'apprentissage ou « bildungsroman » et sa variante, le « kunstlerroman » qui s'intéresse à la formation de l'artiste. Bien que la signification privilégiée de « bildung » dans ce contexte soit celle de « l'apprentissage » ou de « la formation, » le terme prend également pour définition « le portrait » ou « l'image ». Le « kunstlerroman » crée, avec l'accumulation des expériences qui contribuent au développement du personnage, le portrait d'un artiste formé par l'ensemble de ces expériences. Les origines provinciales du protagoniste et l'influence qu'a sur son développement artistique son expérience de la société métropolitaine sont les éléments communs de ce genre littéraire et les récits de notre corpus.

Dans les mémoires qui nous intéressent, leurs auteurs, en témoignant de leur propre formation, créent aussi des portraits du groupe auquel ils s'associent. Puisque c'est principalement à travers leur contact avec d'autres membres de leur communauté littéraire qu'ils évoquent leur formation, ces liens sont significatifs de ce qui unit l'auteur à cette société aussi bien que ce qui donne à chaque membre sa particularité. Or, un portrait littéraire, à la différence d'une représentation picturale, se voit contraint par son médium d'être métonymique. Puisqu'on ne peut relater qu'une partie des expériences qui constituent une formation artistique, on évoque forcément le référent par moins que sa totalité. Les auteurs du corpus se présentent en tant que membres d'une collectivité. Cependant, ils représentent leur propre rôle et ceux des autres membres de cette communauté en mettant en avant certains traits de personnalité, ainsi que des synecdoques.

Nos auteurs représentent leurs relations avec d'autres membres de la communauté comme des composantes d'un ensemble. L'évocation de ces relations révèle une certaine hiérarchie lorsque l'accès aux membres éminents de la communauté littéraire anglophone est mis en valeur dans leurs récits. La connaissance, intime ou lointaine, de ces espaces sociaux privilégiés permet à ces mémorialistes de s'identifier à la communauté et de se positionner par rapport à ceux qui y sont établis. Mais autant qu'ils éprouvent le besoin d'occuper une partie de cette espace, autant il leur faut créer leur propre territoire social.

La création de ce territoire prend invariablement la forme d'une distinction entre générations, et dans les cas de James Joyce et Ford Madox Ford, entre nationalités. Ces deux hommes de lettres sont perçus comme des écrivains britanniques dont les réputations littéraires sont établies et avec lesquels nos auteurs nord-américains ne peuvent guère s'identifier en tant que disciples. L'espace social de Montparnasse, avec sa présence américaine importante, est peu fréquenté par Joyce, l'Irlandais et chef de famille. Son chef-d'œuvre *Ulysses* témoigne de sa maîtrise du genre romanesque et constitue l'exemple primordial des ouvrages marquants en langue anglaise publiés à Paris pendant la décennie. C'est d'ailleurs la célébrité littéraire de Joyce, acquise en grande partie à cause de la censure d'*Ulysses* après sa parution en feuilleton aux États-Unis, plutôt que les innovations stylistiques ou techniques qui le caractérisent, qui est commentée par ces auteurs nord-américains.

Bien que certains de ces mémorialistes fassent allusion à la volonté de Ford Madox Ford de jouer un rôle de mentor envers de jeunes écrivains anglophones à Paris, plusieurs d'entre eux le caractérisent comme un écrivain britannique d'une époque révolue. Dans notre corpus, sa contribution littéraire la plus importante à l'intérieur du milieu expatrié est sa direction du *Transatlantic Review*. Car avec ce périodique, Ford promeut une écriture dans une langue vernaculaire américaine. Il est donc considéré dans ces mémoires comme le premier à apprécier et à encourager les jeunes hommes de lettres qui adoptent cet idiome, surtout Hemingway, sans pour autant leur avoir servi d'exemple littéraire.

La place sociale privilégiée qu'occupe Gertrude Stein dans ce corpus est associée principalement à son statut de collectionneuse primordiale des œuvres de Matisse, Picasso et Braque. Elle est peu célébrée en tant qu'écrivain avant la fin de la décennie. C'est largement grâce à son épigraphe dans le premier roman d'Hemingway qu'elle est connue auprès du grand public américain. La publication en feuilleton des extraits de son œuvre conséquente *The Making of Americans* se doit aussi à l'intervention d'Hemingway auprès de Ford et sa *Transatlantic Review*. La parution de l'œuvre intégrale est entreprise par Robert McAlmon, un autre compatriote plus jeune qu'elle. Stein et Ford apparaissent donc dans ces textes comme des membres prestigieux de cette communauté qui doivent une grande partie de leur notoriété littéraire à leurs relations avec des gens de lettres américains de la nouvelle génération à Paris.

Tout comme Ford, Pound apparaît dans plusieurs textes de notre corpus comme un homme de lettres expérimenté prêt à partager les fruits de ses expériences avec ses cadets. Hemingway fait référence au travail significatif de Pound sur le manuscrit du célèbre poème moderniste *The Wasteland*, de son compatriote T.S. Eliot. Ce dernier se rend à Paris en 1921 pour laisser le manuscrit avec Pound qui le transforme véritablement. C'est sa perception du talent d'Eliot qui incite Pound, de sa propre initiative, à entreprendre de ramasser des fonds pour permettre à Eliot de délaissé son emploi dans une banque londonienne pour se consacrer pleinement à son écriture.

Si nos auteurs reconnaissent en Pound un homme de lettres chevronné, ils estiment que, malgré sa contribution aux nouvelles formes poétiques, le discours qu'il véhicule dans son art ne s'accorde pas aux préoccupations de leur génération littéraire. Putnam et Josephson évoquent explicitement l'aspect réactionnaire de la personnalité de Pound dans le contexte de sa collaboration ultérieure avec le régime fasciste de Mussolini pendant la deuxième guerre mondiale.

Toutefois, dans *A Moveable Feast*, Hemingway semble s'inspirer de ce que Pound représente pour lui — celui qui est toujours au service de ceux et celles capables de bon travail littéraire. Il affiche une motivation similaire, il joue un rôle actif dans l'édition de

l'œuvre de Stein, ainsi que dans sa relation avec F. Scott Fitzgerald à qui il offre conseil et encouragement. Callaghan affirme dans son récit qu'Hemingway lui rend aussi des tels services en faisant la promotion de ses premiers écrits.

L'auteur de *That Summer in Paris* attribue des convictions semblables à Robert McAlmon. Il fait remarquer que, comme Ford, McAlmon est parmi les premiers à faire paraître l'œuvre d'Hemingway à Paris. Boyle souligne également le travail de McAlmon dans la publication d'auteurs dont les écrits ont peu de valeur commerciale.

La composante principale du portrait de l'espace social de cette communauté littéraire est la collaboration de ses membres à la création et à la diffusion d'œuvres en langue anglaise dans la capitale française. Ils partagent ce territoire grâce à leur appréciation commune de l'innovation et l'expérimentation littéraire. La fonction rhétorique de ces portraits se révèle dans la représentation que fait chaque mémorialiste de son rôle dans cet effort, que ce soit lors des rencontres ou dans les actions éditoriales plus concrètes. Ils se dépeignent souvent alors des mêmes traits caractéristiques que leurs confrères lorsqu'ils évoquent leurs relations et leurs expériences communes qui acquièrent une dimension réductrice dans les représentations des membres de cet ensemble. Qu'ils fassent écho dans leurs représentations ou bien qu'ils contestent certains référents des portraits que font leurs homologues, nos auteurs engagent alors un dialogue intertextuel.

La figure de la synecdoque fonctionne également dans l'omission dans les textes d'éléments de la communauté. Le choix d'inclure ou d'exclure des personnes ou des événements possède aussi sa valeur rhétorique et peut signifier un autre niveau de hiérarchisation dans la représentation de la communauté. Mais ces choix peuvent provenir également de l'idée que se fait l'auteur de sa particularité dans l'ensemble. Les éléments qu'il choisit de représenter sont ceux sur lesquels il pense avoir une perspective unique. Hemingway préface son texte avec la déclaration que sa décision d'omettre certains éléments est conditionnée par ce que certains mémorialistes ont déjà écrit et ce que d'autres écriraient ultérieurement. Il se peut qu'Hemingway fasse allusion à sa théorie d'omission délibérée des détails narratifs qu'il applique à ses nouvelles dans lesquelles le lecteur sent inconsciemment

les informations que l'auteur a supprimé du texte. Cependant, dans le cas de ses mémoires, Hemingway semble suggérer que ses lecteurs qui connaissent d'autres mémoires du milieu peuvent interpréter les siennes, avec leurs lacunes, dans le contexte des autres.

La composition même de cette communauté est mouvante, certains membres rentrent au pays avant le milieu de la décennie pendant que d'autres n'arrivent qu'en 1929, peu de temps avant la fin de celle-ci. Les absences régulières de la ville, ainsi que l'isolement nécessaire à chacun, à des fins de création littéraire, rendent également souples les frontières de cet espace social. Finalement, une certaine marginalité relative à la masse des expatriés en provenance de l'Amérique du Nord, semble aussi caractériser l'espace occupé par les auteurs du corpus.

Dans tous les cas, ces mémorialistes expriment dans la publication de leurs récits un désir de se faire reconnaître dans une expérience littéraire collective à Paris. C'est dans l'accumulation des rapports sociaux pendant cette formation littéraire qu'ils se construisent un territoire. Mais le territoire qu'ils construisent dans leurs textes peut être reterritorialisé par d'autres mémorialistes lorsque ces derniers y font référence. Cette territorialisation et reterritorialisation des espaces sociaux est donc inévitable puisque ces auteurs constituent, les uns pour les autres, des composantes du milieu à partir duquel ils construisent chacun leur propre territoire social.

- TROISIÈME PARTIE -

IDENTITÉ ET DIFFÉRENCE

Les auteurs de notre corpus s'approprient donc un territoire géographique et social dans la capitale française. Le premier chapitre de cette partie de la thèse sera consacré à l'incidence que cette territorialisation pourrait avoir sur les efforts de ces écrivains pour contribuer à leur littérature nationale. Paris devient pour eux un laboratoire d'expériences poétiques, qui, grâce à la distance critique que la ville leur offre, les aide à mieux exprimer leur vision littéraire. Mais rétrospectivement, dans leurs mémoires, ces gens de lettres font tous un constat d'échec relatif au périple parisien.

Dans le deuxième chapitre de cette partie, il sera question de la relation entre le genre des mémoires et la création d'une identité collective. On peut se demander pourquoi ces auteurs choisissent ce genre, plutôt que celui de l'essai par exemple. C'est finalement l'aspect socio-historique qui semble déterminer le choix du genre car le mémorialiste est à la fois témoin, participant et théoricien de l'histoire dont il se remémore. Ce sont des rôles qui permettent à chacun des auteurs du corpus de représenter avec un éventail de possibilités rhétoriques son histoire de formation littéraire dans le contexte de sa société à l'époque.

CHAPITRE I

LANGUE, LITTÉRATURE ET ÉCRITURE

De nouvelles réalités sociales appellent à l'émergence d'un nouveau langage. La culture coloniale britannique ne convient plus à l'espace nord-américain, ni à la création à Paris d'écrits expérimentaux. L'avant-garde se veut créatrice d'idiomes, porteur de valeurs nouvelles. Paris, foyer de création de nouvelles formes littéraires devient le berceau d'un anglais débarrassé du colonialisme, du moins dans les intentions des auteurs. Les revues surtout sont le théâtre de ces recherches formelles et linguistiques. Transplanté à Paris, l'auteur écrit toutefois souvent pour le public de sa terre natale. C'est de l'extérieur que le renouveau des lettres nord-américaines croît et se développe, et pour une bonne part, durant cette époque fertile.

De la même manière qu'une identité collective se forme chez les auteurs de ce corpus lors de leur appropriation des lieux géographiques et des espaces sociaux parisiens, leurs identités littéraires nationales se constituent et sont représentées dans leurs textes. Les projets d'édition anglophone à Paris sont livrés dans ces mémoires comme une alternative à l'industrie américaine ou l'industrie britannique, ainsi qu'une forme de résistance à celles-ci. Lorsque leurs auteurs discutent des méthodes pour se réapproprier une langue, ils traitent inévitablement de la problématique post-coloniale de l'adéquation entre la culture coloniale en tant qu'objet de la représentation littéraire et la langue importée de la métropole. Ce discours concerne, pour chacun d'eux, le développement d'une identité littéraire issue de la relation de leur langue, leur écriture et leur littérature à leur culture ou expérience personnelle en tant qu'écrivain américain ou canadien.

1. Littérature nationale et environnement naturel

Dans son article « Landscape and Theme », Maxwell écrit que les premiers efforts des écrivains coloniaux blancs pour développer une littérature à caractère national s'appuient sur les aspects physiques de leur nouvel environnement. D'après lui, ce caractère est fondé sur la représentation de ce qui est différent ou familier dans ce territoire, pour ceux dont le point de référence est la métropole (versus la colonie). Maxwell identifie la représentation littéraire du monde naturel en tant qu'élément typique, pendant le dix-neuvième siècle, des littératures des États-Unis et du Canada à leurs débuts :

Understandably, writers and critics in the white Commonwealth countries began early to concern themselves with the physical features of their new surroundings. Here the unfamiliar was most strikingly and most impressively manifest; and in the nineteenth century, when writing in these countries really began to develop, communion with wild nature was the most proper of literary exercises. Hence, in Canada, such poems as Lampman's 'September', Sangster's 'The St. Lawrence and the Saguenay', and such prose as the stories of Sir Charles Roberts. The same process had occurred in the United States, where critics exhorted writers to describe the grandeur and variety of the American scene⁵⁹³.

Maxwell fait surtout référence aux gens de lettres américains pour tracer l'évolution de l'environnement naturel dans l'œuvre de l'écrivain issu d'une société coloniale. Il prend comme exemple Washington Irving, auteur de « The Legend of Sleepy Hollow » et « Rip Van Winkle »⁵⁹⁴ lorsqu'il note chez les auteurs au début du dix-neuvième siècle la tendance à comparer favorablement une forêt américaine à une cathédrale européenne. Maxwell affirme que ce traitement littéraire du territoire physique se limite très tôt aux usages décoratifs :

I do not know that anyone has actually counted the number of comparisons between American forest and European cathedral, often to the detriment of the latter, but the tally must be high. It was very popular with Washington Irving and became little more than a descriptive gesture⁵⁹⁵.

⁵⁹³ D.E.S. Maxwell, op. cit., p. 83.

⁵⁹⁴ Washington Irving, *The legend of Sleepy Hollow and other stories, or, The Sketchbook of Geoffrey Crayon, gentleman*, New York, Modern Library, 2001, 358 p.

⁵⁹⁵ Ibid., p. 83.

Une comparaison semblable entre forêt et cathédrale est remarquée par Maxwell dans un roman américain de la fin du dix-neuvième siècle, *The Red Badge of Courage*,⁵⁹⁶ de Stephen Crane. Cette comparaison a lieu lorsque, pendant la guerre de sécession, le jeune héros trouve un soldat mort dans un bois. Maxwell considère, cependant, que la représentation du monde naturel dans ce roman n'est pas simplement décorative et qu'elle ne sert pas non plus uniquement, par sa différence d'avec l'environnement européen, l'affirmation d'une identité nationale. Car, selon lui, cette découverte dans la forêt donne un sens mythologique ou religieux à une œuvre qui est essentiellement une fable :

We find the comparison again in Crane's *The Red Badge of Courage*, where it suddenly comes alive. The reason is that Crane is not using it as a merely decorative flourish, or a pantheistic cliché, or an assertion of some national attitude. It is part of the meaning of his fable: the youth's discovery of the dead soldier in the wood has the properties of a religious rite. Used in this way, natural description ceases to be merely decorative and becomes a functional part of the artistic structure of a work⁵⁹⁷.

Maxwell voit une évolution dans le développement de la littérature des anciennes colonies de la Grande Bretagne lorsque le paysage n'est plus son objet central. Là où il était autrefois perçu en tant que sujet littéraire principal représentant la différence entre la littérature nationale et celle de la métropole, l'environnement naturel perd progressivement cette signification primordiale. La représentation du territoire ne devient dans cette manière qu'un élément littéraire parmi d'autres lorsque ce monde nouveau est intégré dans l'imagination de l'écrivain et lui devient familier. Mais, insiste Maxwell, ce processus d'assimilation est de longue durée :

⁵⁹⁶ Stephen Crane, *The Red Badge of Courage*, Toronto, Macmillan of Canada, 1955.

⁵⁹⁷ D.E.S. Maxwell, op. cit., p. 83-84.

The Canadians and Australians, like the Americans, had their nineteenth-century abundance of landscape word-portraits. While many of the descriptive pieces have their charm, the genre is a minor one, more important in other kinds of writing than for itself. Gradually the assurance evolves which makes it possible to see the natural setting in that light; an instinctive apprehension of the new surroundings gains tenure in the writers' imaginations. But the process of assimilation is a long one. As with history, it takes a great deal of writing to produce a little literature⁵⁹⁸.

1.1 Redécouvrir leur propre culture grâce à une distance critique

Paradoxalement, c'est le séjour en sol européen qui permet aux auteurs des mémoires de faire avancer ce processus d'assimilation. Dans *Exile's Return*, Cowley constate que certains de ses compatriotes profitent comme lui de leur expérience européenne pour redécouvrir leur propre culture. Loin de chez eux, ils reconnaissent que leur pays possède son propre folklore, ses traditions et son art. Mais c'est le talent de l'auteur des sujets américains qui détermine la dignité de ces sujets plutôt que ceux-ci en soi :

[...] the exiles were ready to find that their own nation had every attribute they had been taught to admire in those of Europe...it possessed a folklore, and traditions, and the songs that embodied them; it had even produced new forms of art which the Europeans were glad to borrow. Some of the exiles had reached a turning point in their adventure and were preparing to embark on a voyage of rediscovery [...] American themes, like other themes, had exactly the dignity that talent could lend them⁵⁹⁹.

Le déplacement géographique et culturel a donc pour résultat que Cowley et ses pairs n'ont plus l'impression que leur culture est inadéquate en fonction des critères de la représentation littéraire britannique ou européenne. L'éloignement aidant, ils en viennent même à considérer que leur culture industrielle assume des qualités esthétiques et regardent « le dragon » de l'industrie américaine comme un monstre pittoresque voire noble. Ils reconnaissent cependant que leurs compatriotes restés aux États-Unis n'ont pas l'avantage de leur perspective :

⁵⁹⁸ Ibid., p. 84.

⁵⁹⁹ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 96.

In Europe we were learning to regard the dragon of American industry as a picturesque and even noble monster; but our friends at home had not the advantage of perspective; for them the dragon blotted out the sky; they looked up and all they could see was the scales of its belly, freshly aleminated and enameled with Duco. They dreamed of escaping into older lands which the dragon hadn't yet invaded⁶⁰⁰.

Tout comme Cowley, Matthew Josephson développe en France une nouvelle appréciation de sa culture. Une fois à Paris, il essaie de convaincre d'autres gens de lettres américains de la nécessité d'un organe pour diffuser une littérature expérimentale. Il est encouragé dans cette initiative par un article de Malcolm Cowley, « The Youngest Generation », qui paraît à l'automne 1921 dans *The New York Evening Post*⁶⁰¹. Cowley y affirme que sa génération littéraire s'intéresse, plus que la précédente, aux problèmes formels et techniques. Au lieu de vouloir imiter des écrivains britanniques, elle est davantage attirée par des modèles français, tels Flaubert, Baudelaire et Huysmans.

Cowley, dans *Exile's Return*, commente aussi son article. Il cite les passages dans lesquels il affirme que les jeunes écrivains de son pays s'initient à la littérature française en lisant en premier lieu Flaubert et Rémy de Gourmont. C'est grâce à eux, écrit Cowley, que ses jeunes compatriotes accordent une importance accrue à la forme littéraire :

Certainly the French influence is acting on us today; there remains to be seen just what effect it will bring forth [...] One of these effects,' I said, 'is almost sure to be a new interest in form. Flaubert et Gourmont spent too much time thinking of the balance and movement of their work for this subject to be neglected by their pupils. Already the tendency is manifesting itself strongly among the younger writers [...]'⁶⁰²

Lorsqu'il développe sa théorie de l'influence de la mise en valeur de la forme littéraire sur sa génération, Cowley établit une opposition entre la construction et la matière. L'homme de lettres est impuissant face au monde extérieur mais il peut transformer cette réalité extérieure en faisant d'elle sa matière brute, qu'il arrange à sa manière :

⁶⁰⁰ Ibid., p. 106.

⁶⁰¹ Matthew Josephson, op. cit., p. 100-101.

⁶⁰² Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 99-100.

'Matter' is equivalent to the outside world in which the writer is powerless; but in his rich interior world he can satisfy his ambition by subjugating 'matter,' by making it the slave of 'form,' of himself⁶⁰³.

La formulation dont se sert Cowley pour décrire cette théorie élaborée sous l'influence de la littérature française ressemble à celle de Maxwell. Maxwell explore la relation entre le lieu colonial et la langue importée avec laquelle le colon la décrit. Mais si le défi de l'écrivain postcolonial consiste à soumettre ses nouvelles expériences à une langue d'ailleurs, dans le contexte dont parle Cowley, l'écrivain doit, qui plus est, soumettre son environnement à une forme ou une représentation littéraire pour le façonner à son goût.

1.2 Une littérature qui s'inspire des objets de la culture populaire de son époque

C'est la culture populaire américaine que Josephson soumet à une forme littéraire influencée par certains de ses contemporains français. Il développe une passion pour sa propre culture par l'entremise des dadaïstes Philippe Soupault et Louis Aragon, et en lisant le poète Apollinaire. Au lieu d'étudier Flaubert, Mallarmé et d'autres représentants de la culture littéraire française du vingtième siècle, il regarde des films américains avec Soupault et Aragon, en leur expliquant les nuances qui échappent aux sous-titres français :

Though I had come to France with other objects in view, I found myself giving serious study to a lot of old American films in the company of Soupault and Aragon, to whom I tried to convey some nuances of those silent film dramas that the French subtitles might have missed I also furnished them with a goodly store of recent 'Americana' in the form of 'Krazy Kat' cartoon serials by George Herriman...These were exhibited to my French friends as 'pure American Dada humor.' We also explored American newspaper and magazine advertisements for such 'folklore' as they would yield us...I was to have explored the collected letters of Flaubert, examined the technical innovations of Mallarmé, and investigated the decadents and Symbolists, following leads thrown out by the old literary critic, Remy de Gourmont. Instead, I was observing a young France that, to my surprise, was passionately concerned with the civilization of the U.S.A. and stood in a fair way to being *Americanized!*⁶⁰⁴

⁶⁰³ Ibid., p. 101.

⁶⁰⁴ Matthew Josephson, op. cit., p. 125.

Il leur fournit également des bandes dessinées et des exemples d'humour à la dadaïste, extraits de publicités de magazines et de journaux. Il trouve très américaine la vision des arts de l'avenir exprimée par Apollinaire dans son essai « L'Esprit Nouveau et les Poètes⁶⁰⁵ ». L'auteur y prône, en effet, l'usage d'instruments nouveaux et d'objets mécaniques de la vie quotidienne en tant que forme et matière pour les mythes et les fables du futur :

Tant que les avions ne peuplaient pas le ciel, la fable d'Icare n'était qu'une fable. Et nos inventeurs nous ont accoutumés à des prodiges plus grands que celui qui consisterait à déléguer aux hommes la fonction qu'ont les femmes de faire des enfants. Je dirai plus, les fables s'étant pour la plupart réalisées et au-delà, c'est au poète d'en imaginer de nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser.

L'esprit nouveau exige qu'on se donne de ces tâches prophétiques. C'est pourquoi vous trouverez trace de prophétie dans la plupart des ouvrages conçus d'après l'esprit nouveau. Les jeux divins de la vie et de l'imagination donnent carrière une activité poétique toute nouvelle⁶⁰⁶.

Josephson s'inspire de cette vision d'Apollinaire, qui lui a enlevé son intérêt pour la littérature française de Flaubert et d'Anatole France. Il tente d'expliquer à ses compatriotes ce qu'il estime être le devoir du poète contemporain: à savoir, refléter l'époque, l'époque précisément du génie mécanique, du cinéma, du saxophone et des avions. Il oppose ces derniers éléments aux rossignols qui figurent dans la poésie britannique, particulièrement dans le poème de Keats, « Ode to a Nightingale⁶⁰⁷ » :

In my letters of February 4, 1922, I tried to communicate my new interests to my friends, Kenneth Burke and Hart Crane, in America. Apollinaire, I declared, had killed my interest in the classical realism of Flaubert, as in the comfortable ironies of Anatole France.

⁶⁰⁵ Voir Josephson, p. 125, « Looking into Apollinaire again, and with greater understanding of him than in earlier years, I found a posthumous essay, 'L'Esprit Nouveau et les Poètes' (published in the *Mercure de France*, December, 1918), setting forth his visions of the new arts of the future that were nothing if not Whitmanesque and American in tone ».

⁶⁰⁶ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit Nouveau et les Poètes », *Oeuvres en prose complètes*, t. 2, coll. « La Pléiade », Éd. de Pierre Cuizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991, p. 950.

⁶⁰⁷ John Keats, *Complete poems and selected letters of John Keats*, New York, Modern Library, 2001.

[...] We must write for our age [...] the poets should be no less daring or inventive than the mechanical engineers of wartime; our literature should reflect the influences of cinema [...] the saxophone [...]

Instead of invoking nightingales, poets should sing of those new birds that have giant wings of wood and canvas and gas engines for their hearts⁶⁰⁸.

Dans *Life Among the Surrealists*, Josephson invoque une déclaration de Stein dans laquelle elle estime avantageux pour un écrivain de pouvoir comparer une autre civilisation avec la sienne. Il affirme que son séjour européen lui a fourni une nouvelle perspective de l'Amérique et de sa culture émergente à l'âge des machines. Ainsi, lorsque Josephson et ses confrères s'impliquent dans la revue *Broom*, au lieu de condamner cette culture et celle des divertissements populaires comme le font Harold Stearns et ses collègues dans leur étude *Civilization in the United States*, ils la promeuvent. Dans cette optique, les objets manufacturés comme les procédures industrielles avec lesquelles ils sont créés, deviennent des objets esthétiques à part entière. À cet égard, Josephson fait même allusion à un article de l'éditeur de *Broom*, Harold Loeb, dans lequel l'auteur voit dans le commerce et le consumérisme américain des années vingt l'émergence des arts populaires, la danse, le cinéma, la musique jazz et les structures verticales et fonctionnelles de l'école d'architecture de Chicago⁶⁰⁹ :

⁶⁰⁸ Matthew Josephson, op. cit., p. 125-126.

⁶⁰⁹ L'École de Chicago développe et encourage l'utilisation de l'acier dans la construction des gratte-ciel. Voir Marcus Whiffen et Frederick Koeper, *American Architecture 1607-1976*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1981, p. 243.

Gertrude Stein has said that it is a very good thing for a writer to have the experience of comparing another civilization with his own. Living in Europe for some length of time did provide one with a new perspective on America and its evolving machine-age culture, which underwent reevaluation in our minds — with results quite different from those of Harold Stearns and his associates in their recent symposium, *Civilization in the United States*. Instead of condemning the onset of mechanization and mass entertainment, we would ‘accept’ it and give it welcome. Were not the new machine-objects, created by industry things of beauty in themselves, whether sculptures in steel or images made by a camera? The modern artist must learn to ‘compete’ and live with the machine, I wrote in a spirit of buoyant optimism in an article: ‘After, and Beyond, Dada’ (*Broom*, June, 1922). ‘We must be friend to the skyscraper and the subterranean railway’ and make of the machine ‘our magnificent slave.’ [...] Hope for the advancement of our culture resided, in Loeb’s view, in such consumption being directed to new objects⁶¹⁰.

Josephson poursuit cette analyse des arts populaires américains dans un essai sur la langue et la mythologie dans le langage publicitaire. Il trouve dans ce média, une langue adéquate pour représenter sa culture. Car ces productions de sa civilisation, selon lui, fournissent matière à une représentation artistique même si elles ne sont pas souvent considérées à cette fin. Il avoue que l’idéologie de *Broom* qui privilégie cette vision de l’art est en partie un produit du contact de son équipe éditoriale américaine avec les artistes contemporains français et allemands, mais il estime également que le dadaïsme s’est largement inspiré de la culture populaire américaine :

⁶¹⁰ Ibid., p. 188-189.

My own sketchy contribution to the theory of the popular arts was an essay entitled 'The Great American Bill-Poster' (*Broom*, November, 1922), a study of the language and mythology of our advertisement literature. This I held, contained a core of 'primitive' or folk poetry, both reflecting and appealing to the appetites, sentiments, and values of the common people. Poetry was to be found not in rose gardens but in testimonials for canned soups and motor cars [...] Some of my friends and detractors in the United States held that I was trying to inaugurate a cult of 'skyscraper primitivism.' My suggestions, however, pointed toward the exploration of material that was a familiar part of our lives and which Art with a capital 'A' always ignored [...] The new 'ideology' of *Broom* certainly owed much to the stimulus received from contact with the new men of France and Germany. But Dadaism itself, as we have seen, was derived in great part from American source materials⁶¹¹.

Les idées que défendent Josephson et ses collègues de *Broom* ne laissent pas indifférente la classe littéraire aux États-Unis. Josephson cite les propos d'Edmund Wilson, qui s'adresse dans le magazine populaire *Vanity Fair* à l'avant-garde française et aux Américains qui se passionnent pour la culture mécanique. Wilson s'oppose à la glorification ou à la formalisation de ces objets manufacturés produits aux États-Unis, qu'il juge spontanés et sans profondeur. Josephson considère, pour sa part, que Wilson s'inscrit dans la lignée de John Ruskin et une certaine pensée victorienne qui conçoit le raffinement et l'éducation comme les clés d'une culture de « bon ton ». C'est la culture dans le sens littéral du terme, c'est-à-dire ce qui est produit naturellement, qui intéresse Josephson et ses collaborateurs :

Do not try to make pets of the machines! Be careful that the elephants do not crush you! [...] The buildings are flattening us out; the machines are tearing us to pieces [...] The electric signs in Times Square make the Dadaists look timid; it is the masterpiece of Dadaism, produced naturally by our race, and without premeditation that makes your own horrors self-conscious.

To my mind Wilson at that time, like others whom I liked to refer to as members of the Uplift School, wished that Americans would embrace a genteel form of culture that harked back to Victorian England, and whose chief apologist was John Ruskin. Their hope lay in our people and our society becoming ever more 'refined,' or better educated and humane in the Ruskinian sense. On the other hand, our own consisted in exploring the arts naturally propagated in our society⁶¹².

⁶¹¹ Ibid., p. 189-190.

⁶¹² Ibid., p. 190-191.

2. Un laboratoire d'expériences poétiques

Le rôle primordial que Cowley et Josephson attribuent à la forme littéraire dans leurs mémoires caractérise aussi, selon Kay Boyle, la poétique de la revue *transition*. Boyle explique qu'Eugene Jolas, l'éditeur en chef de *transition*, conçoit son périodique comme un espace consacré aux nouvelles littératures, une sorte de laboratoire d'expériences poétiques. Il inscrit son projet dans le cadre d'une Amérique idéale qu'il cherche à exprimer et dont la langue ne peut se former sans de nouveaux mots, abstractions, écritures, symboles et mythes. Boyle suggère que, pour ceux qui partagent l'idéologie de *transition*, une langue héritée est la forme la moins adéquate pour représenter la culture américaine :

And later Jolas was to write that *transition* was 'a proving ground for the new literature, a laboratory for poetic experiment', that he hoped would express his 'almost mystic concept of an ideal America'. But the vocabulary of that ideal America could not be formed, he said, without 'new words, new abstractions, new hieroglyphics, new symbols, new myths [...]'⁶¹³

Elle affirme qu'avant les années vingt, les écrivains influents de son pays fournissent peu d'effort pour se libérer de la tradition britannique. C'est pour cette raison, écrit-elle, que la quasi-totalité de la littérature américaine du dix-neuvième et du vingtième siècle est dédaignée par ses compatriotes expatriés à Paris. Boyle se donne comme mission de doter la langue de leurs ancêtres d'un esprit nouveau. Elle se sert de la même image que Putnam — celle de l'imitation linguistique ou stylistique des modèles britanniques par les premiers hommes de lettres américains — lorsqu'elle présente la langue américaine comme prisonnière des formes littéraires qui la dénaturent. Elle affirme que la libération de ces formes est un but pour elle et ses confrères écrivains à Paris :

Because our classical native writers had never so much as attempted to free themselves of the English tradition, the Paris expatriates dismissed with intolerance almost the entirety of nineteenth and twentieth-century American writing. We were going to imbue the language of our forebears with a fresh spirit, to release it from the shapes and forms in which it had solidified on the printed page⁶¹⁴.

⁶¹³ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 213-214.

⁶¹⁴ Ibid., p. 335-336.

2.1 L'écrivain colonial imitateur

Les exemples que donnent Boyle et Putnam de ce conflit entre ancien et nouveau monde dans la littérature américaine d'avant le vingtième siècle correspondent à la figure du discours colonial élaborée par Homi Bhabha dans son ouvrage, « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse »⁶¹⁵. Le discours ambivalent du pouvoir ou de l'autorité coloniale est celui, selon Bhabha, qui conçoit un sujet colonisé comme presque identique au colonisateur mais pas tout à fait. Le discours insiste également sur la différence du sujet colonial en tant que signe de son inaptitude vis-à-vis du pouvoir impérial. Dans ce discours, que Bhabha qualifie de mimésique, le sujet colonial n'est qu'une présence partielle, incomplète et virtuelle. Sa présence n'est perçue que dans sa différence avec le pouvoir impérial et elle est révélée dans les signifiants du discours colonial. La figure dominante dans ce discours n'est donc pas la métaphore, qui, dit-il, négocie la différence par la répression ou la substitution des signes, mais la métonymie, cette forme de ressemblance qui ne se représente qu'en partie :

[...] mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal...the *ambivalence* of mimicry (almost the same, but not quite) does not merely rupture the discourse, but becomes transformed into an uncertainty which fixes the colonial subject as a 'partial' presence. By 'partial' I mean both 'incomplete' and 'virtual.' It is as if the very emergence of the 'colonial' is dependent for its representation upon some strategic limitation or prohibition *within* the authoritative discourse itself [...] Those inappropriate signifiers of colonial discourse — the difference between being English and being Anglicized [...] all these are metonymies of presence [...] For each of these instances of 'a difference that is almost the same but not quite' inadvertently creates a crisis for the cultural priority given to the metaphoric as the process of repression and substitution which negotiates the difference between paradigmatic systems and classifications. In mimicry, the representation of identity and meaning is rearticulated along the axis of metonymy. As Lacan reminds us, mimicry is like camouflage, not a harmonization or repression of difference, but a form of resemblance that differs/defends presence by displaying it in part, metonymically⁶¹⁶.

⁶¹⁵ Homi Bhabha. « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », *October*, Cambridge, Ma.: MIT Press, 1984.

⁶¹⁶ *Ibid.*, 126-131.

Une figure du discours colonial similaire à celle identifiée par Bhabha est évoquée par Gareth Griffiths dans son article, « Imitation, Abrogation and Appropriation: the production of the post-colonial text », comme partie intégrale du discours du pouvoir qui entretient le centre impérial et la colonie :

It is to this process whereby the language and forms of the metropolitan centre and its aesthetic are privileged that we should look for explanations of the 'imitativeness' and 'dependence' of many early post-colonial texts...Such imitativeness is part of the discourse of power operating between imperial centre and colony [...]⁶¹⁷

Cependant, Griffiths ne considère pas l'imitateur colonial comme une simple victime ni comme le promoteur du pouvoir impérial. Car la dialectique politique entre métropole et colonie donne lieu à ce que Griffiths appelle un discours post-colonial. À l'encontre du discours de l'autorité élaboré par Homi Bhabha, celui que décrit Griffiths se développe en réaction à l'autorité. Le texte post-colonial est construit dans le discours post-colonial formé dans la dialectique politique. Lorsqu'un texte indien, par exemple, imite une forme littéraire britannique, il cherche à l'abroger et à se l'approprier :

[...] it represents an advance by its appropriation of an 'English' literary form [...] to Indian literary discourse. The process of abrogation and appropriation characteristic of the post-colonial text is already set in train and the text is being constructed within the post-colonial discourse, itself formulated within the political dialectic which brings it into being⁶¹⁸.

Selon Griffiths, la représentation de la couleur locale ou des particularités géographiques d'une colonie dans une forme littéraire issue de la métropole crée un texte hybride. Cette hybridation menace de subvertir, par son imitation même, le discours qu'elle imite: « [...] such a hybridisation subverts (menaces) through its very imitativeness both the surface features and the ideological underpinnings of the discourse which seeks to legitimise and authorise it [...] ».⁶¹⁹ Cette théorie de Griffiths se joint partiellement à celle d'Homi Bhabha.

⁶¹⁷ Gareth Griffiths, « Imitation, Abrogation and Appropriation: the production of the post-colonial text », *Kunapipi*, 9, 1, Aarhus, Denmark, 1987, p. 17.

⁶¹⁸ Ibid., p. 18.

⁶¹⁹ Ibid., p. 18.

Car l'hybridation que Griffiths perçoit permet à l'écrivain colonial d'affirmer sa différence dans le contexte de la littérature métropolitaine, précisément en imitant ses formes littéraires. Ainsi, la présence métonymique de sa culture dans le texte est mise en relief par le discours colonisateur qu'il emprunte.

2.2 L'annulation des usages conventionnels de la langue

Mais plus subversive encore que la simple introduction des éléments de la culture du colonisé dans le discours colonisateur est l'abrogation des usages conventionnels de la langue. Griffiths, Tiffin et Ashcroft considèrent que les variations à l'intérieur d'une même langue peuvent être elles aussi significatives de la différence ou de l'altérité dans un texte. Dans les pays tels le Canada et les États-Unis, peuplés par des colons, il se développe une langue vernaculaire qui se différencie de la version standard de la métropole. C'est cette langue vernaculaire qui signifie la différence coloniale dans le texte. Mais puisque la version standard oppose toujours une résistance à son abrogation et à son appropriation par la langue vernaculaire, les deux variations existent ensemble dans la société. L'opposition entre ces variations, selon Griffiths et ses comparses, révèle l'obsession de ces sociétés pour le nationalisme, leur désir non-résolu d'identité propre et le conflit entre chacune de ces deux pulsions et leurs liens avec la culture européenne :

In settler cultures, even more than in most post-colonial societies, abrogation will almost certainly not be total within the speaking community. Both English and English, with their attendant social, cultural, and political allegiances, will exist side by side as 'vernacular' and 'standard'. In the literature this division works on behalf of the literary text in English to signify difference, but it also indicates the very complex dynamic of appropriation in these cultures. Since the notion of a historical moment of language change is only ever a heuristic device the 'standard' code and the appropriated usage continue to exist side by side within the permanently bifurcated situation of a settler culture. The continued opposition of the two discourses underlies many of the 'psychological' characteristics of such societies; their obsession with nationalism, their unresolved passion for 'identity', and the conflict of both these impulses with the residual links to European culture⁶²⁰.

⁶²⁰ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, op. cit., p. 75.

Les auteurs de *The Empire Writes Back* affirment que la langue vernaculaire s'approprie la langue standard pour représenter dans le texte le nouveau lieu et la nouvelle culture de la colonie. Ils se servent d'*Huckleberry Finn*⁶²¹ de l'américain Mark Twain comme exemple d'une construction de la différence par le vocabulaire, l'orthographe, la grammaire et la syntaxe :

The following passage from Mark Twain's *Huckleberry Finn* demonstrates how subtly yet completely this difference can be announced :

We slept most all day, and started out at night, a little ways behind a monstrous long raft that was as long going by as a procession. She had four long sweeps at each end, so we judged she carried as many as thirty men, likely. She had five big wigwams aboard, wide apart, and an open camp fire in the middle, and a tall flag-pole at each end. There was a power of style about her. It *amounted* to something being a raftsmen on such a craft as that⁶²².

Dans un tel contexte, la langue vernaculaire fonctionne, d'après eux, comme une métonymie ou une synecdoque qui crée un lien entre le centre métropolitain et la marge coloniale en même temps qu'elle signifie leurs natures inconciliables :

[...] the vernacular appropriates the language for the task of constituting new experience and new place...Although language does not embody culture, and therefore proposes no inherent obstacles to the communication of meaning, the notion of difference, of an indecipherable juncture between cultural realities, is often just as diligently *constructed* in the text as that of identity. Even in the monoglossic Twain text such difference is constructed by lexis, orthography, grammar and syntax. The synecdochic function of such strategies, to form a bridge between the 'centre' and 'margin', simultaneously defines their unbridgeable separation⁶²³.

Boyle aborde le thème de la construction de la différence par l'intermédiaire de la langue lorsqu'elle cite le philosophe américano-espagnol Santayana pour décrire les débuts de la littérature en Nouvelle Angleterre. Ce mélange de restes européens et d'appropriations locales, écrit ce dernier, attend la floraison inévitable d'une culture indigène. C'est une telle

⁶²¹ Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, New York, Harper and Brothers, 1896.

⁶²² Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, op. cit., p. 57.

⁶²³ Ibid.

floraison, que cherchent Boyle et ses compatriotes à Paris dans les années vingt. Après une référence à leur célébration de l'œuvre de Joyce, elle donne des exemples du bourgeonnement américain dans l'écriture de Sherwood Anderson, Ernest Hemingway, William Carlos Williams, Marianne Moore et Gertrude Stein :

In an essay on the background of American literature, the Spanish-American philosopher, George Santayana, spoke of our New England poets, historians, and essayists, as well as of our fiction writers, as 'harvesters of dead leaves.' He wrote:

Sometimes they made attempts to rejuvenate their minds by broaching native subjects in an effort to prove how much matter for poetry the new world supplied, and they wrote 'Evangeline' and 'Rip Van Winkle'...Their culture was half a pious survival, half an intentional acquirement; it was never for a moment the inevitable flowering of fresh experience.

That 'inevitable flowering' was what we were seeking over half a century ago in a foreign country. We celebrated the work of Joyce, and the short stories of Sherwood Anderson — those stories that Anderson himself said were 'a revolt against the cold, hard, and stony culture of New England, in which gentility and respectability became the passion of our writers.' We hailed the true simplicity of the early work of Hemingway (although with certain misgivings as to what was to come), and we cherished the poetry and prose and the illuminated spirit of William Carlos Williams. We were sustained by the work of Marianne Moore, but rejected that of Emily Dickinson, who seemed to us attenuated by the English poetic tradition. Gertrude Stein (without whom there might not have been as articulate a Sherwood Anderson, and undoubtedly a less disciplined Hemingway) was difficult to celebrate. She had a monopoly on reverence for herself, and she frequently mentioned that no one since Shakespeare had done anything to revolutionize the English language — except Gertrude Stein⁶²⁴.

Boyle considère ces efforts pour se réappropriier une langue comme une révolte contre un statu quo littéraire, celui d'un monde peu disposé envers une écriture qui se livre à des expériences avec le lexique, la grammaire et la syntaxe. Les éditeurs américains présentent si peu d'intérêt pour cette littérature expérimentale que les figures aujourd'hui majeures du modernisme, telles James Joyce et Gertrude Stein, sont contraints de faire paraître leurs œuvres sous l'enseigne de maisons d'éditions confidentielles ou mineures :

⁶²⁴ Ibid., p. 336-337.

It was a desperate undertaking, the revolt against everything on the prevailing scene that 'denied the urgent need to use words of one's own fashioning (as our proclamation declared) and to disregard existing grammatical and syntactical laws.' Publishers in America had no interest in our work. Even Joyce and Gertrude Stein had to rely on the small presses for their revolutionary writing⁶²⁵.

2.3 Le besoin d'un organe pour se réappropriier une langue

De tels éditeurs parisiens, qui publient romans, recueils de poésie et nouvelles, ou revues littéraires, jouent un rôle important dans la diffusion d'une littérature expérimentale en anglais après la Première Guerre mondiale. En publiant d'abord des extraits d'écrits de ces auteurs, ils contribuent à l'émergence d'un public pour leurs œuvres avant qu'elles ne fussent acceptées par des maisons d'édition commerciales. Les éditeurs de ces revues peuvent prendre des risques avec des auteurs et des œuvres inconnues car les frais d'impression pour leurs magazines sont beaucoup moins élevés que ceux engagés pour la publication d'œuvres intégrales. Lorsque les taux de change de l'après-guerre rendent possible la parution, à Paris, d'une revue littéraire au prix de cinquante dollars américains, leurs éditeurs sont disposés à pousser plus loin leurs expériences avec l'édition en langue anglaise dans la capitale française. Par conséquent, quand la publication d'*Ulysses*⁶²⁶ de James Joyce en feuilleton dans *The Little Review* marque le début d'un intérêt pour la littérature expérimentale, des éditeurs de magazines littéraires promeuvent cette tendance bien avant les responsables de maisons d'éditions. Ils sont souvent présentés dans les mémoires des écrivains américains surtout — des gens de lettres anglophones en général — comme offrant les moyens d'expérimenter des formes d'expression autres que celles de l'anglais littéraire standard. La création de ces imprimeries ou de ces maisons d'édition, ainsi que les textes qu'elles font paraître, crée une dialectique politique en s'opposant à une industrie d'édition américaine conservatrice. Boyle place McAlmon, son coéditeur du magazine new-yorkais *Contact*, William Carlos Williams, et l'écrivain Sherwood Anderson parmi les gens de lettres américains qui critiquent l'influence de la tradition littéraire britannique dans leur pays :

⁶²⁵ Ibid., p. 336.

⁶²⁶ James Joyce, *Ulysses*, New York, Random House, 1934.

When he became, with William Carlos Williams, a publisher of *Contact* magazine, he became an element in my own rebellion against status, fuel to my own fury for independence, and I revered him as a man who, like Sherwood Anderson, exemplified the mounting protest of American writers against the English literary tradition. In those years the break from that tradition had scarcely begun⁶²⁷.

Boyle constate les efforts collectifs de ces compatriotes face au dilemme de la représentation de leur différence littéraire surtout dans leurs initiatives éditoriales à Paris. Elle donne en exemple la revue *transition*, qui offre un forum aux écrivains américains pour qu'ils s'expriment librement et qu'ils tentent des expériences littéraires. De plus, la revue leur permet de bénéficier d'une réception publique attentive et dotée d'un esprit critique :

The editors' introduction to this number stated that *transition* wished to offer American writers 'an opportunity to express themselves freely, to experiment [...] and to avail themselves of a ready, alert, and critical audience'⁶²⁸.

Boyle insiste dans son récit sur la continuité d'esprit contestataire qui lie ces projets éditoriaux. Elle fait allusion à la déclaration du poète américain William Carlos Williams à l'effet que toutes les revues littéraires anglophones parisiennes ressemblent à un seul magazine avec une liberté absolue de ligne de conduite éditoriale et une succession de propriétaires. Ernest Walsh, qui va diriger le trimestriel *This Quarter* de 1925 jusqu'à sa mort causée par la tuberculose en 1926, est le premier des éditeurs avec lequel Boyle est associée en France. Elle le considère comme un partisan du même mouvement de protestation que McAlmon. De fait, Walsh assimile la politique éditoriale de sa revue à celle de la maison d'édition « Contact » que McAlmon établit à Paris. Il affirme que seuls leurs projets éditoriaux, avec celui du collègue de McAlmon, William Bird, sont à la disposition des artistes du monde anglophone :

That night he read some paragraphs of the editorial he was writing for the next number of *This Quarter*:
Outside of *This Quarter*, the Three Mountains Press of William Bird in Paris, and the Contact Publishing Company of Robert McAlmon, there is at present not place in the English-speaking world to which an artist may bring his work⁶²⁹.

⁶²⁷ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 11.

⁶²⁸ Ibid., p. 213.

D'une manière similaire, Boyle rappelle qu'Eugene Jolas, journaliste pour la rédaction parisienne du *Chicago Tribune*, lui fait savoir, lors de la mort de Walsh en 1926, son intention de continuer la diffusion de la littérature d'expression anglaise animée de la tendance avant-gardiste que Walsh avait promue dans *This Quarter*. La publication *transition*, qui paraît l'année suivante, est considérée par Boyle comme ayant poursuivi des idéaux éditoriaux exprimés par Walsh dans sa revue. Dirigée par deux journalistes de l'édition parisienne du *Chicago Tribune*, Eugene Jolas et Elliot Paul, *transition* paraît en 1927 et révèle un intérêt pour les théories de Freud et la philosophie esthétique des surréalistes français et des expressionnistes allemands. Car dans les pages de *transition*, Jolas et Paul encouragent un "langage de la nuit" incarné dans le rêve, message significatif de l'inconscient.

Dans *Life Among the Surrealists*, Josephson rappelle comment, des années avant *transition*, il milite pour la création d'un magazine dans lequel de jeunes écrivains pourraient se détacher des vieux modèles littéraires pour suivre de nouvelles voies :

I urged that we needed [...] a magazine in which new writers of talent, bound together by a common outlook on art and life and who were interested in new literary experiment rather than in repeating old patterns, could exhibit their work⁶³⁰.

Josephson devient donc directeur littéraire de la revue *Secession*, nommée d'après le groupe artistique allemand *Sezession* qui débouche sur l'expressionnisme. Il évoque, dans son récit, sa tentative de créer avec la revue un mouvement littéraire américain d'après le modèle des dadaïstes qu'il avait observés à Paris. Le choix éditorial de Josephson avec *Secession* consiste à publier la littérature expérimentale de jeunes écrivains américains à côté de leurs homologues allemands, ainsi que des écrits dadaïstes. Josephson continua cette pratique lorsqu'il devint assistant-directeur de *Broom*, alors publié à Berlin en collaboration avec un bureau parisien. Le but de cette revue était de créer un « pont entre les cultures de deux continents » faisant découvrir à ses lecteurs à l'œuvre d'écrivains et d'artistes contemporains

⁶²⁹ Ibid., p. 182.

⁶³⁰ Matthew Josephson, op. cit., p. 100.

des deux côtés de l'Atlantique: « But the opportunities that opened for *Broom* were those of creating a sort of bridge between the culture of two continents by presenting significant selections of the art and literature of contemporary Europe and America side by side⁶³¹. »

Josephson et Cowley livrent tous les deux dans leurs mémoires un compte rendu de l'histoire de *Broom*. Financée par son éditeur Harold Loeb et la famille richissime de sa mère, les Guggenheim, la revue est d'abord publiée à Rome, où le coût d'impression est minime, et distribuée à partir d'un bureau éditorial à New York. Loeb déménage le magazine à Berlin en 1922 où il peut être imprimé pour un prix plus modique encore qu'en Italie et crée un autre bureau éditorial à Paris pour recueillir les contributions d'expatriés ainsi que de jeunes écrivains français. Finalement, les Guggenheim refusent d'investir davantage dans le magazine dont les finances sont épuisées. Cowley, Josephson et quelques-uns de leurs compatriotes se constituent en équipe éditoriale bénévole durant les derniers mois de l'existence de *Broom*, alors éditée à New York.

2.4 Revues littéraires et maisons d'édition anglophones parisiennes

Les trajectoires des maisons d'édition anglophones à Paris suivent souvent le même modèle que celui des revues littéraires. Après avoir été lancées, emplies d'idéalisme et de rébellion contre les pratiques de l'édition commerciale, ces entreprises perdent tout bénéfice et leurs tirages deviennent irréguliers avant que leurs presses ne soient définitivement délaissées au bout de cinq ou six ans.

Robert McAlmon, qui s'installe à Paris en 1921, a déjà publié la revue littéraire *Contact* à New York en 1920 avant de quitter son pays. Etabli à Paris, il emploie les services de Darantière, l'imprimeur d'*Ulysses*, pour éditer un recueil de ses nouvelles. Ce recueil, intitulé *A Hasty Bunch*, apparaît au début de 1922 et, l'année suivante, McAlmon crée les éditions Contact, avec toujours Darantière, comme imprimeur, et « Shakespeare and Company », la librairie de Sylvia Beach, l'éditrice d'*Ulysses*, comme dépôt de stockage, point de distribution et adresse postale. Avec l'intention de créer une nouvelle littérature plutôt que de

⁶³¹ Ibid., p. 168.

répondre à une demande commerciale, McAlmon limite les tirages de ses éditions à trois cents exemplaires en moyenne⁶³².

Parmi les publications de « Contact » paraissent donc des titres de McAlmon ainsi que les écrits de son ancien collègue de la revue, le poète américain William Carlos Williams, et ceux d'Hemingway, qui travaille alors en tant que correspondant européen pour le *Toronto Star*, et que McAlmon a rencontré en Italie au printemps de 1923⁶³³. Cette même année, Hemingway présente McAlmon à Bill Bird, un journaliste américain envoyé en tant que responsable européen par la « Consolidated Press Association » de Washington D. C. À l'époque, Bird imprime des livres à la main dans son local du 29 quai d'Anjou sur l'île Saint-Louis et tous deux décident de réunir leurs entreprises éditoriales afin de mieux promouvoir les livres qu'ils publient. L'association des éditions « Contact » avec le « Three Mountains Press » de Bird dure jusqu'en 1926 au moment où ce dernier met fin à son entreprise.

En essayant de faire transporter ses publications aux États-Unis, McAlmon fait face aux mêmes difficultés avec les douanes que celles qu'avait éprouvées Sylvia Beach dans son effort pour distribuer *Ulysses*. Il se retrouve en 1925 éditeur de quatre livres, dont l'un de sa propre création, et qui, sous le coup de la censure, ne peuvent franchir la frontière. McAlmon estime, dans *Being Geniuses Together*, que les autorités américaines et britanniques soupçonnent ces éditions d'obscénité uniquement parce qu'elles sont imprimées sur le continent. Sa maison d'édition est également la cible de certains critiques littéraires américains qui dénigrent les livres « Contact » en les étiquetant de « productions parisiennes » ou d'œuvres d'expatriés, alors que leurs auteurs n'ont parfois jamais vu Paris :

⁶³² Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*, New York, Harcourt, Brace, 1959, p. 130, voir aussi McAlmon, p. 91.

⁶³³ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 157.

The mere fact that the books were printed in English on the Continent made them suspect by both the English and the American customs officers [...] It was not only the customs; reviewers in America were ruthless about them. They would not comment on them as books; they were always mentioned as expatriate and Paris publication even when the authors had never seen Paris⁶³⁴.

Mais si l'édition anglophone parisienne est froidement accueillie aux États-Unis et en Grande Bretagne, plusieurs des auteurs de ces mémoires reconnaissent qu'elle leur a donné cependant leurs premières possibilités éditoriales. Glassco se souvient dans son récit que McAlmon lui promet de publier ses mémoires aux éditions « Contact » dès qu'il les aura terminés. En attendant, McAlmon se sert de son influence pour promouvoir le projet de Glassco en feuilleton auprès de l'éditrice de *This Quarter*, Ethel Moorhead. Même si *Memoirs of Montparnasse* ne sont édités qu'en 1970, c'est à Paris, dans la revue de Moorhead, que le premier chapitre paraît: « 'I'll send the first chapter to This Quarter,' he said. 'Ethel Moorhead will like it...Now get to work and finish the book. If you can keep up this quality I'll publish the whole thing myself⁶³⁵.' » Bravig Imbs, qui aide l'éditeur Elliot Paul à préparer le lancement de *transition*, affirme, dans *Confessions of Another Young Man*, que ce périodique qui est le premier à publier ses poèmes et à lui ouvrir la voie dans d'autres revues: « It was not until *transition* had printed my work that the other magazines accepted it⁶³⁶. »

2.5 La promotion d'une écriture en langue américaine courante

Bien qu'elle ne durât qu'une seule année, plusieurs écrivains américains, tels Hemingway, voient leurs écrits promus par la *Transatlantic Review*, qui s'intéresse particulièrement aux jeunes écrivains établis à Paris. En décrivant Ford et la *Transatlantic Review* dans *Exile's Return*, Malcolm Cowley écrit que, bien que son éditeur soit un Anglais, sa revue, plus que les autres à Paris, affiche le plus vif intérêt pour une écriture en langue américaine courante, particulièrement celle du middle-ouest: « ...this was also the magazine

⁶³⁴ Ibid., p. 91.

⁶³⁵ John Glassco, op. cit., p. 72.

⁶³⁶ Bravig Imbs, op. cit., p. 151.

that showed the greatest interest in colloquial writing about American themes...hard-boiled and Midwestern, though an Englishman was the editor⁶³⁷ ... ».

Comme Hemingway, les écrits de Morley Callaghan paraissent dans les magazines anglophones parisiens avant de trouver un éditeur new-yorkais. Habitant encore Toronto, Callaghan envoie ses nouvelles à Paris pour qu'Hemingway les montre à Ford, McAlmon ou Pound. Quelques revues parisiennes publient son œuvre, puis celle-ci attire l'attention de l'éditeur « Scribners ». Lorsque le responsable de la maison d'édition demande à Ezra Pound l'autorisation de publier une nouvelle de Callaghan déjà éditée par Pound, ce dernier profite de l'occasion pour critiquer impitoyablement l'éditeur américain pour la piètre qualité de la littérature qu'il a fait paraître, sauf, bien sur, Callaghan et Hemingway :

⁶³⁷ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 96, 275.

Pound had written a violently abusive letter when giving them permission to use my story. The fact that they had published Hemingway and now were interested in me, Pound wrote, didn't excuse them for the years they had spent publishing worthless junk. The letter had been full of abuse. Pound had berated them for all the sins of the whole New York publishing world⁶³⁸.

Le directeur adjoint de *This Quarter*, Samuel Putnam, inaugure son propre magazine, *The New Review* à la fin de 1930, par la critique des effets délétères que *transition* produit sur la littérature contemporaine. Il identifie spécifiquement la revue *transition* comme le plus révolutionnaire des magazines littéraires. Championne de l'œuvre polyglotte de Joyce, *Finnegans Wake*, dont elle fait paraître des extraits sous le titre « Work in Progress », ainsi que des écrits de Stein, *transition* prend position avec son manifeste « Revolution of the Word ». La révolution de la langue anglaise est un fait accompli, l'imagination à la recherche d'un mot fabuleux ne connaît pas de contrainte, l'auteur a le droit de désintégrer la matière première des mots imposés par les grammaires et dictionnaires; il a même le droit de se servir des mots qu'il façonne lui-même et de faire abstraction des règles grammaticales et syntaxiques. Mais la déclaration la plus controversée, selon Putnam, est celle qui affirme que l'écrivain ne communique pas; il s'exprime et « que le lecteur commun soit damné »⁶³⁹.

Même si une grande partie des lecteurs américains associent leurs compatriotes installés à Paris à *transition* et à sa politique, Putnam précise que nombre de ces derniers n'acceptent pas cette révolution. Ils abordent la question de la langue et de sa relation au modernisme par le biais d'un manifeste, « Direction », avec en sous-titre: « Pour une expression contemporaine, pas un modernisme dépassé ». Les signataires, dont fait partie Putnam, dénoncent les excès littéraires de la décennie précédente. L'imitation de Joyce ou de Stein devient le signe qui distingue les initiés de non-initiés. La revendication majeure de « Direction » est celle d'une mise en valeur du contenu pour contrer ce qu'ils considèrent comme une domination de la forme littéraire. Ils rendent hommage à Joyce mais estiment déplorable qu'un homme de lettres si singulier soit imité par toute une génération d'écrivains. Ils énumèrent les obstacles à une bonne pratique d'écriture: un manque de connaissances,

⁶³⁸ Morley Callaghan, op. cit., p. 55.

⁶³⁹ Samuel Putnam, op. cit., p. 225.

d'orientation, de savoir critique et esthétique, des standards d'écriture, ainsi que du style dans un sens général au lieu d'un style particulier, d'outils techniques et de métier, accompagné d'une recherche vaine de nouveauté :

We also announced our desire for 'an American art, not a badly translated and badly garbled European carry-over,' while realizing that 'America on the other hand needs to become more cosmopolitan [...]'⁶⁴⁰

Finalement ils réclament un art américain au lieu d'un substitut européen mal traduit et déformé. Putnam met en pratique les orientations du manifeste contre les efforts pour révolutionner la langue anglaise lorsqu'il lance le « *New Review* ». Il affirme cependant que son but premier est de survoler la scène littéraire de l'époque et d'en faire le reportage :

In orientation the *New Review* followed, more or less, the line laid down in the 'Direction' manifesto; but my own chief aim as editor was to give a picture of the scene: in other words, *reportage* [...] it seemed to me that *reportage*, a survey, as the indispensable preliminary to a conceivable stock-taking, was the all-important thing at that particular hour of the clock⁶⁴¹.

Les critiques de McAlmon à l'endroit des techniques expérimentales de certains de ses confrères n'évacuent pas celles énoncées par les revues parisiennes de langue anglaise. Parmi elles, McAlmon considère que *transition*, qui propose sa révolution de la parole, offre, malgré lui, le contre-exemple continu de « comment ne pas écrire. » L'obsession de ce magazine pour une parole hallucinatoire et sa promotion des écrits expérimentaux de Stein et Joyce, contribuent, de par leurs excès, écrit-il, aux recherches des gens de lettres d'un style plus simple et plus direct et dans lequel les mots servent plus la dénotation que la connotation :

⁶⁴⁰ Ibid., p. 226-228.

⁶⁴¹ Ibid., p. 230

I would judge that it was *transition*, under the editorship of Eugene Jolas, Elliot Paul, and Robert Sage, which exerted the most influence on writers whom they considered worthy of the name. It was a constant example of how not to write. By the time these three boys had chased the hallucinatory word over the sleepwalking realms of a mythos, any balanced writer was apt to decide that either he or they were having delirium tremens, and to yearn for the normality of a simple and direct style in which words 'meant', something...Joyce, I suspect, was not taken in by the various adulatory kneelings of the *transition* group, but evidently Miss Stein believed completely that at last she was being understood and appreciated⁶⁴².

3. Exprimer une littérature nationale

Chacun des ces écrivains prend position sur la relation entre son écriture et sa société d'origine. Cowley, Putnam, Josephson, McAlmon et Boyle situent cette relation dans le contexte de l'expression collective d'une telle conscience. C'est l'étude éditée par Stearn, *Civilization in the United States*, à laquelle Cowley et Josephson font allusion, qui exprime la première le manque et le besoin même d'expression même d'une conscience culturelle. Putnam fait référence à cet ouvrage, et constate, au lendemain de la Première Guerre mondiale une insatisfaction généralisée chez un certain nombre de ses concitoyens face au provincialisme de la vie américaine. Cowley et Josephson prônent la culture populaire de leur pays comme matière brute dans l'expression d'une conscience nationale tandis que McAlmon est surtout critique des visions littéraires du pays dans les œuvres de certains de ses compatriotes.

Établi dans la capitale française, McAlmon réfléchit à la littérature de son propre pays. Lorsqu'il s'attarde sur l'œuvre de Sinclair Lewis, il conteste surtout la représentation et la conscience de la société américaine. Dans les nouvelles de la *vie de bohème* de leur Greenwich Village, McAlmon estime que l'auteur renforce les préjugés véhiculés par les journaux contre ce mode de vie, et considère que dans ses romans, tels *Main Street* et *Babbitt*, Lewis ne dépeint que les aspects les plus mornes de middle-ouest et de ses habitants. McAlmon conteste donc ces stéréotypes et rappelle que, d'après sa propre expérience, les gens de cette région ne manquent pas plus d'ironie que Lewis envers les intellectuels

⁶⁴² Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 252-253.

prétentieux du village à la Babbitt, le personnage principal du roman éponyme de Lewis devenu l'emblème des préjugés de la classe moyenne provinciale aux États-Unis. Pour lui, ces stéréotypes présentent une vision de l'Amérique qui permet aux commis voyageurs, pseudo intellectuels et européens de se sentir supérieurs à l'Américain moyen. McAlmon oppose la représentation littéraire que fait Lewis de la société américaine à celle, plus nuancée selon McAlmon, de Stephen Crane, Henry James, John Dos Passos and Edith Wharton :

At the time I had read neither *Main Street* nor *Babbitt*, and had read only the short stories of Lewis written in his pulp-magazine days. His hobohemia had struck me as a concession to the newspapers' ideas of Greenwich Village and Bohemia, and I conjectured that he didn't know a bit more about Main Street, or Minneapolis, or Babbitts, than did I. Our backgrounds were not unlike. I did, however, suspect that he carried *Main Street* about in his mind, and that he chose to write the dullest aspects of small-town life and types, while I had memories of rather alert and lively people in those Middle Western towns. They were types who later went away, and they were as ironic about the pretentious village intellectuals of the sort Lewis depicted as Lewis could be⁶⁴³.

McAlmon s'oppose également à la tentation de chercher ailleurs que dans la langue et la littérature britannique les sources de la littérature américaine. Car certains de ces compatriotes, parmi lesquels Ezra Pound, William Carlos Williams et Hilda Dolittle, prennent leur inspiration dans la littérature de la Grèce ancienne. Ce modèle, selon McAlmon, peut être utile pour des civilisations comme celle de l'Angleterre dont les groupes ethniques se sont fondus dans un moule, mais ne convient pas, pense-t-il, à une Amérique polyglotte pas plus qu'à la Russie. D'ailleurs, il suggère que ce pays, compte tenu de ses romans dont le sujet est le processus de décomposition de la vie de famille à la suite de changements sociaux, parle davantage aux Américains que ne le fait la tradition classique de la Grèce qui passe inévitablement par le filtre de la littérature britannique :

⁶⁴³ Ibid., p. 33.

Possibly it was his generation, or else his early association with Ezra Pound and Hilda Doolittle, but however it was Bill was inclined to go literary and nostalgic about things Greek [...] That pattern does well for small nations and races whose conventions have hardened into a mould, England, Denmark, and possibly provincial France, but it is not suitable for a polyglot America any more than it is, or ever was, for Russia. It's quite possible that Russia, with her *Dead Souls* and various lengthy novels of family life in the process of decay due to a social order, has more to say to Americans than the so-called classic tradition, derived from Greece by way of English literature⁶⁴⁴.

McAlmon fait encore allusion à la nature polyglotte de son pays en expliquant que ce dernier comprend des groupes ethniques mais aussi différentes variétés de tendances religieuses et politiques. Ces facteurs démontrent à ses yeux l'impossibilité d'un véritable nationalisme ou patriotisme aux États-Unis. Néanmoins, il affirme ressentir un véritable sentiment d'appartenance à son pays et énonce que sa décision de le quitter pour l'Europe n'est pas motivée par un sentiment romantique vis à vis du vieux continent ou bien un désir quelconque d'exil :

I never felt myself an expatriate or anything but an American, although not through excess of patriotism. My country is much too polyglot of race, type, and variety of faith, political and otherwise, for me to discover exactly to which qualities one would have to remain loyal in order to be a hundred per cent American. I had left America because of events and had never been, am not now, romantic about Europe⁶⁴⁵.

3.1 Relation entre écriture et société d'origine

Hemingway, Callaghan, Glassco et Imbs affrontent néanmoins cette difficulté avec une perspective plus personnelle, celle d'une conscience nationale de l'individu. Hemingway l'exprime à travers son expérience de la nature en adoptant l'image de la « transplantation » comme moyen d'expression. Hemingway explique, dans *A Moveable Feast*, comment sa transplantation des États-Unis à Paris l'aide à écrire sur des endroits qu'il a connus pendant sa jeunesse. Car en s'inspirant de ses souvenirs de l'Amérique profonde, il lui faut un effort d'imagination pour recréer ce milieu, ce qui entraîne sa discipline littéraire. Ainsi rappelle-t-il la fin d'une de ces séances, quand il compose cette histoire de pêche, au café la Closerie des

⁶⁴⁴ Ibid., p. 165.

⁶⁴⁵ Ibid., p. 256.

Lilas et que, chaque jour, il lui faut mettre en place le fleuve ainsi que le paysage et les événements.

Dans un autre récit, il rapporte comment après l'avoir regardé au travail à la terrasse de la Closerie, le patron d'un établissement voisin l'informe qu'il avait l'air d'un homme tout seul dans la jungle, Hemingway répond qu'il était effectivement dans la brousse :

'You had the air of a man alone in the jungle,' he said.

'I am like a blind pig when I work.'

'But were you not in the jungle, Monsieur?'

'In the bush,' I said⁶⁴⁶.

Cette image de transplantation employée par Hemingway joue sur deux composantes. La première est le fait, que bien qu'ayant vécu en Amérique les expériences qu'il rapporte l'écrivain peut mieux les écrire à Paris grâce à la distance critique et à la clarté de son imagination. La deuxième concerne son emploi de l'image comme une métaphore de l'horticulture à savoir que la transplantation peut être aussi nécessaire aux hommes qu'aux choses qui poussent. Il suggère dans *A Moveable Feast* que cette opération lui est en fait utile en tant qu'écrivain pour se développer ailleurs que dans son lieu d'origine, y compris pour pouvoir écrire sur ses origines :

I was writing about up in Michigan and since it was a wild, cold, blowing day it was that sort of day in the story. I had already seen the end of fall come through boyhood, youth and young manhood, and in one place you could write about it better than in another. That was called transplanting yourself, I thought, and it could be as necessary with people as with other sorts of growing things [...] Maybe away from Paris I could write about Paris as in Paris I could write about Michigan⁶⁴⁷.

Dans son étude, *Imagining Paris: Exile, Writing and American Identity*, Gerald Kennedy caractérise cette technique d'ironie de l'exil. La vie de tous les jours d'Hemingway dans cette ville grise et étrangère semble donner une netteté à ses souvenirs des lacs et des forêts du

⁶⁴⁶ Ibid, p. 99.

⁶⁴⁷ Ibid., p. 5, 7.

Middle-West Américain : « If the landscape of these stories bears a legible inscription, it is that of Hemingway's nostalgia for simplicity, which must be read against the emerging complications of his life in Paris⁶⁴⁸. » Lorsqu'Hemingway est en train de rédiger ses mémoires, il aurait pu apercevoir sa vie comme une série de transplantations – Paris, la Floride, Cuba, l'Afrique et l'Idaho. Kennedy soutient que ce mode de vie est bénéfique à l'écrivain puisqu'il lui permet de voir des détails qui différencient un environnement d'un autre et finalement une expérience vécue d'une autre : « Moving from one place to another had provided vantage points which enabled him to discern those differences of flora and fauna, terrain, climate, and culture which distinguished one place from another and – in some inscrutable yet undeniable way – set one experience apart from another⁶⁴⁹. »

À la fin de *That Summer in Paris*, Callaghan constate que le désir de s'échapper du monde réel, qu'il associe à une expression artistique métaphorique, est trop fort pour la plupart des hommes. Ainsi, il perçoit chez ses confrères exilés à Paris (Hemingway inclus), une fuite devant certaines réalités de leurs vies qu'ils ressentent d'une manière moins aiguë du fait qu'ils se trouvent loin de chez eux. Cette fuite lui rappelle les catholiques d'une autre époque qui, torturés par leurs pulsions charnelles, rejettent la réalité humaine et terrestre :

⁶⁴⁸ Gerald Kennedy, *Imagining Paris: Exile, Writing and American Identity*, op. cit., p. 93.

⁶⁴⁹ Ibid., p. 95.

It's a kind of otherworldliness,' I said, laughing, yet meaning it. And indeed it was my conviction now that for most men there had to be some kind of another more satisfactory world. (The primrose had to be anything but a primrose.) The saints, tormented by the anguish of the flesh, wanted to reject the human condition, the world they lived in. But whether saints or café friends there in Paris, weren't they all involved in a flight from the pain of life--a pain they would feel more acutely at home?⁶⁵⁰

Il se rend compte que la littérature française qu'il admire tant constitue de la même manière un rejet du monde réel et de la vie quotidienne. À l'encontre de leurs homologues américains, les écrivains français s'exilent dans leurs propres rêves plutôt que dans un autre pays. Lorsque sa femme l'interroge sur ses désirs, il répond qu'il accepte l'éventualité de retourner dans sa ville natale pour développer sa propre vision littéraire dans un isolement spirituel et secret. Joyce lui-même, écrit Callaghan, s'isole à Paris pour entrer trop profondément en lui, mais il suggère que l'écriture du maître, aussi imprégnée soit-elle de Dublin et sa société, serait peut-être moins introvertie si l'auteur d'*Ulysses* était resté dans sa ville natale :

It struck me then too that the French literature we had so much admired from Mallarmé to the surrealists was simply a rejection of this world and the stuff of daily life. The French writers stayed at home and exiled themselves in their own dreams. Then what would my own fantasy be? Loretto asked, lightheartedly. And rather grandly, to mask my doubt and wonder, I said I might have to forge my own vision in secret spiritual isolation in my native city. Joyce in exile had gone deeply, too deeply, into himself. But what if he had stayed in Dublin?⁶⁵¹

De fait à Toronto, comme on a pu constater dans le premier chapitre, Callaghan n'est pas interpellé par l'existence d'une expression nationale canadienne dans l'œuvre des peintres, le groupe des sept, où le paysage géographique est conçu comme substance primordiale de l'identité nationale. Dans sa ville de caractère britannique, il se sent nord-américain, et à Paris, il se trouve dans un lieu international de production artistique où il peut vivre dans une communauté artistique. Son idée d'« otherworldliness » ressemble, essentiellement, au concept de devenir élaboré par Deleuze dans *Dialogues*. Car inhérente au devenir deleuzien est la présence de l'altérité. Devenir ne peut être que devenir-autre.

⁶⁵⁰ Ibid., p. 228.

⁶⁵¹ Ibid., p. 228-229.

Dans *Confessions of Another Young Man*, Bravig Imbs développe ses impressions d'une altérité dans son vécu dans le cadre d'une opposition entre sa formation universitaire à Dartmouth College, institution d'élite dans le New Hampshire et sa découverte de la vie littéraire à Paris. Il découvre à Paris un nouveau langage artistique et affiche la satisfaction du désir qu'il éprouvait de se retrouver dans la capitale française parmi des artistes qui parlent sa « langue »: « The longing I had felt so keenly at Dartmouth to be in Paris among artists who spoke my language was being satisfied at last⁶⁵².

Pour sa part, John Glassco essaie d'échapper aux conventions de sa littérature nationale dans les deux langues, anglaise et française, en se réfugiant d'abord dans le surréalisme. Lorsqu'il explique ce choix à l'écrivain Georges Pol, il avoue que ce n'est pas facile de ne pas avoir de modèle littéraire britannique ou français, comme une partie importante des hommes de lettres canadiens mais que c'est probablement pour éviter ce genre d'imitation qu'il s'intéresse au surréalisme :

'May I ask if you yourself are already the Canadian avatar of someone else, and if so of whom?'

'So far I have not donned any mantle at all, but it was not easy. This is probably why I embraced surrealism.'

'I can understand, it was a way out'⁶⁵³.

3.2 Caractéristiques stylistiques et fonctions littéraires de la langue

Chacun s'inscrit aussi selon différentes manières stylistiques. Cowley et Josephson s'inspirent des Dadaïstes tandis que Putnam rejette l'expérimentation linguistique proposée par le manifeste de *transition*, et en signe un autre lui-même dans lequel il se situe à l'opposé d'une expression littéraire américaine. Face aux deux tendances, McAlmon demeure critique, aussi bien donc devant l'artifice de Stein que devant la simplicité d'Hemingway. Mais si c'est la représentation de l'Amérique dans l'œuvre de Lewis que McAlmon considère problématique, c'est surtout la langue littéraire dont se servent certains autres de ses

⁶⁵² Ibid., p. 42.

⁶⁵³ John Glassco, op. cit., p. 32.

confrères qu'il critique. Il fait référence à l'emploi d'idiomes faussement naïfs et enfantins qu'il relève tout d'abord dans l'écriture de Sherwood Anderson et ensuite dans celles d'Ernest Hemingway et de Morley Callaghan :

It isn't so much a style or an approach as an emotional attitude: that of an older person who insists upon trying to think and write like a child; and children in my experience are much colder and more ruthless in their observations than the child characters in this type of writing...Hemingway, Morley Callaghan, and a number of others have written in that, to me, falsely naïve manner⁶⁵⁴.

Il note de plus que les dialogues des personnages (gangsters, boxeurs, toréadors, enfants etc.) sont limités à des réponses composées d'un mot ou de phrases saccadées: « They may write of gangsters, prize fighters, bullfighters, or children, but the hurt-child-being-brave tone is there, and all conversation is reduced to lone words or staccato phrases⁶⁵⁵. »

Comme il le fait lorsqu'il conteste la vision littéraire de Lewis, McAlmon fait appel à sa propre éducation dans un États-Unis rural pour l'opposer à cet usage d'une langue qu'il considère peu réaliste. De son expérience parmi des athlètes et des gens à l'existence rude, il affirme avoir retenu une langue plus sophistiquée que celle que présente Anderson et ceux qui subissent son influence. Il exprime donc son désaccord avec les chroniqueurs qui prétendent s'emparer des inflexions et des intonations d'un certain type d'Américains et d'une langue anglaise américaine. Aux efforts de ses confrères pour créer une nouvelle langue littéraire en Amérique, il oppose ceux de leurs prédécesseurs tels Hawthorne, James, O Henry ou Dreiser chez qui on ne trouve aucune trace de cette langue anglaise naïve, enfantine ou dénudée, et qui n'est pas non plus, par ailleurs, la langue d'écrivains américains actuels :

⁶⁵⁴ Ibid., p. 158.

⁶⁵⁵ Ibid.

My sceptical nature tells me that in war books, and in this false-naïve type of writing, there is altogether too much attitudinized insistence upon the starry-eyed innocence and idealism and sentimentality of not only the child but the 'sensitive roughneck'. Possibly South Dakota's hot summers and freezing winters and its pioneer qualities of that not so far back period made us different, however. As it is, I read with incredulous eye the reviewers' comments about this or that writer's ability to capture the 'inflection' and 'intonation' of American types and of the American language [...]⁶⁵⁶

Lorsque Hemingway rappelle son travail sur la langue ainsi que le développement de son propre style littéraire à Paris, si vivement critiqué par McAlmon dans ses mémoires, il explique qu'il écrit en commençant « une phrase vraie », qu'il connaît ou qu'il a entendue et qui lui permet d'élaborer son histoire. Ainsi, décide-t-il de faire de cette technique la base de sa poétique. Si son écriture devient compliquée, didactique, ou qu'il déclame, il enlève ce motif jugé décoratif, le jette et recommence avec, pour première phrase, la première déclaration vraie et simple qu'il trouve dans son histoire. Il rappelle que dans son petit studio de la rue du Cardinal-Lemoine, il applique cette méthode à des sujets multiples, et estime que c'est une très bonne discipline :

So finally I would write one true sentence, and then go on from there. It was easy then because there was always one true sentence that I knew or had seen or had heard someone say. If I started to write elaborately, or like someone introducing or presenting something, I found that I could cut that scrollwork or ornament out and throw it away and start with the first true simple declarative sentence I had written. Up in that room I decided that I would write one story about each thing that I knew about. I was trying to do this all the time I was writing, and it was good and severe discipline⁶⁵⁷.

Il rappelle que lorsque Gertrude Stein commente son œuvre débutante, elle fait objection à l'une de ses nouvelles dont la langue lui semble trop crue pour que le récit soit publié. Elle emploie l'image d'un tableau que le peintre ne peut exposer, tandis que l'acheteur potentiel ne peut trouver non plus d'endroit pour l'accrocher puisqu'il ne peut être exposé. Hemingway proteste en lui disant qu'il se soucie tout simplement du caractère authentique de son histoire, et que par conséquent il utilise la langue que ses personnages emploieraient. Il insiste finalement pour lui dire que l'usage de cette langue est nécessaire :

⁶⁵⁶ Ibid., p. 158-159.

⁶⁵⁷ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 12.

Miss Stein sat on the bed and she said that she liked them except one called 'Up in Michigan.'

'It's good,' she said. 'That's not the question at all. But it is *inaccrochable*. That means it is like a picture that a painter paints and then he cannot hang it when he has a show and nobody will buy it because they cannot hang it either.'

'But what if it is not dirty but it is only that you are trying to use words that people would actually use? That are the only words that can make the story come true and that you must use them? You have to use them.'

'But you don't get the point at all,' she said. 'You mustn't write anything that is *inaccrochable*. There is no point in it. It's wrong and it's silly.'

She herself wanted to be published in the *Atlantic Monthly*, she told me, and she would be. She told me that I was not a good enough writer to be published there or in *The Saturday Evening Post* but that I might be some new sort of writer in my own way but the first thing to remember was not to write stories that were *inaccrochable*⁶⁵⁸.

Dès le début de sa réédition et extrapolation de *Being Geniuses Together*, et tout comme McAlmon, Kay Boyle réagit aux actions de ses compatriotes face à l'influence britannique sur leur langue et leur littérature. Elle présente McAlmon comme le représentant majeur d'une littérature américaine en émergence. Il est en fait la figure marquante, au début de son récit, de la protestation grandissante des écrivains opposés à la tradition littéraire britannique. Boyle termine son texte en affirmant que, dans son œuvre, McAlmon se libère d'une langue et d'une pensée *de bon ton*. Sa voix fait écho, même si ce n'est pas reconnu largement, dans la prose d'Hemingway et d'autres de son temps. Car, avant les efforts de McAlmon et de ses contemporains, rappelle Boyle, les grandes instances littéraires aussi bien que les lecteurs américains avertis se contentent de la langue héritée des Britanniques :

And out of my belief in him and in his work, I have also written that it was McAlmon who, in liberating himself from genteel language and genteel thought, spoke for his generation in a voice that echoed, unacknowledged, in the prose of Hemingway and that of others of his time⁶⁵⁹.

⁶⁵⁸ Ibid., p. 15.

⁶⁵⁹ Ibid., p. 335.

3.3 Un style simplifié et une idéologie moraliste

La première réflexion sur la langue de Morley Callaghan dans *That Summer in Paris* est le constat que plusieurs gens de lettres de son époque, britanniques et américains, lui semblent trop enclins à étaler leur érudition au lieu de révéler la nature essentielle des objets de leur écriture. Il cite une phrase du poète romantique Wordsworth dans laquelle ce dernier plaint celui pour qui une fleur n'évoque qu'une signification littérale, pour se demander pourquoi la métaphore est d'une importance littéraire primordiale :

Why did I dislike so much contemporary writing? [...] Show-off writers; writers intent on proving to their readers that they could be clever and had some education, I would think. Such vanities should be beneath them if they were really concerned in revealing the object as it was. Those lines, *A primrose by a river's brim a yellow primrose was to him, and it was nothing more*, often troubled me, aroused my anger. What the hell else did Wordsworth want it to be? An orange? A sunset? I would ask myself. Why does one thing have to remind you of something else?⁶⁶⁰

Callaghan poursuit ses réflexions tout au long de ses mémoires sur cette tendance, dans la littérature contemporaine, d'utiliser la langue pour éviter l'observation directe de leurs sujets littéraires :

I remember deciding that the root of the trouble with writing was that poets and storywriters used language to evade, to skip away from the object, because they could never bear to face the thing freshly and see it freshly for what it was in itself. A kind of double talk; one thing always seen in terms of another thing...I'd be damned if the glory of literature was in the metaphor⁶⁶¹.

Lorsque le romancier américain F. Scott Fitzgerald, avec qui Callaghan fait connaissance à Paris, interpelle ce dernier au sujet de l'oeuvre de Gertrude Stein, Callaghan estime que ses expériences avec la prose abstraite sont, tout comme l'art des dadaïstes, un tour ou une ruse esthétique pour cacher une absence de contenu dans ses écrits :

⁶⁶⁰ Morley Callaghan, op. cit., p. 15.

⁶⁶¹ Ibid., 15.

If Scott was interested in Miss Stein, he could have her [...] I had done a little brooding over her. Abstract prose was nonsense. The shrewd lady had found a trick, just as the naughty Dadaists had once found a trick. The plain truth was, as I saw it, Gertrude Stein now had nothing whatever to say. But she was shrewd and intelligent enough to know it⁶⁶².

Il établit un constat similaire pour l'oeuvre d'Henry James, dans laquelle il trouve que le style, au lieu de multiplier des nuances, cache le vide de sens :

Late at night I would sit up reading the later novels of Henry James. That style of his in those later books! I began to hate it. Not layers of extra subtleness — just evasion from the task of knowing exactly what to say. Always the fancied fastidiousness of sensibility⁶⁶³.

Callaghan cherche à éviter les excès de style dans son écriture en la dépouillant de façon à ce que tous les éléments — le style, la technique, les thèmes psychologiques, les relations entre personnages — s'unifient pour que le lecteur ne perçoive que le tout. Il suggère comme modèle le tableau les pommes de Cézanne qui représentent, d'après lui, l'essence même des pommes, et rien de plus. Il fait aussi allusion à l'art de Matisse pour élucider davantage sa théorie car, dans l'oeuvre de ce dernier, il voit également le sujet présenté d'une manière insolite mais naturelle :

But I knew what I was seeking in my Paris street walks, and in the typing hours — with Loretto waiting to retype a chapter. It was this: strip the language, and make the style, the method, all the psychological ramifications, the ambience of the relationships, all the one thing, so the reader couldn't make separations. Cézanne's apples. The appleness of apples. Yet just apples.

Wandering around Paris I would find myself thinking of the way Matisse looked at the world around him and find myself growing enchanted. A pumpkin, a fence, a girl, a pineapple on a tablecloth--the thing seen freshly in a pattern that was a gay celebration of things as they were⁶⁶⁴.

Dans son étude comparative des styles de Callaghan et Hemingway, *The Style of Innocence*, Fraser Sutherland commente l'influence de Cézanne dans l'apprentissage littéraire

⁶⁶² Ibid., 181.

⁶⁶³ Ibid., 223.

⁶⁶⁴ Ibid., 145.

des deux écrivains. Sutherland fait un lien entre les natures mortes de Cézanne, surtout les pommes et les oranges, et les idéologies stylistiques de Callaghan et Hemingway. Ces sujets dans les tableaux signifient pour Callaghan un idéal artistique de la simplicité et de la plénitude ou de l'intégrité de l'œuvre artistique. Dans le cas d'Hemingway, sa théorie des phrases simples, s'inspire des plans géométriques plats sur lesquelles Cézanne construit ses compositions. Sutherland établit aussi un lien entre cette idéologie d'un style simplifié que les deux hommes de lettres choisissent et une idéologie moraliste, deux systèmes de pensée qui se rencontrent souvent, écrit-il en citant le spécialiste de Callaghan, George Woodcock⁶⁶⁵, chez les écrivains moralistes : « Of course simplified style and moral purpose go together. As Woodcock has remarked, 'The great moralist writers have always sought for a renewed directness of language'⁶⁶⁶. »

Callaghan fait appel finalement à la formule chrétienne de l'incarnation de Dieu, la parole devenue chair, pour décrire son idéal littéraire. Aux tenants de cette expression matérielle d'une réalité spirituelle, Callaghan oppose tous ceux qui optent pour une expression purement spirituelle ; tous ceux, de Pascal à Henry Miller, écrit-il, qui sont les enfants de Saint Paul et qui voient en l'homme un étranger dans l'univers. Dans cette image métaphorique que Callaghan présente, de la relation entre le mot et son objet concret, il révèle encore son rejet d'une représentation littéraire dominée par la métaphore. Car cette représentation relève, selon lui, d'un certain intellectualisme qui dévalorise la relation entre l'homme et son environnement naturel :

Why couldn't all people have the eyes and the heart that would give them this happy acceptance of reality? The word made flesh. The terrible vanity of the artist who wanted the word without the flesh. I can see now that I was busily rejecting even then that arrogance of the spirit, that fantasy running through modern letters and thought that man was alien in the universe. From Pascal to Henry Miller they are the children of St. Paul⁶⁶⁷.

⁶⁶⁵ George Woodcock, *Lost Eurydice : The Novels of Morley Callaghan, A Choice of Critics*, Toronto: Oxford University Press, 1966, p. 190.

⁶⁶⁶ Fraser Sutherland, *The Style of Innocence*, Toronto: Clarke, Irwin and Company Limited, 1972, p. 103.

⁶⁶⁷ Morley Callaghan, *op. cit.*, p. 145.

La théorie que développe Callaghan sur l'expression matérielle trouve une autre cible dans la critique littéraire. Lorsqu'une fois de plus il effectue un amalgame entre la peinture et l'écriture, il estime que sont peu nombreux ceux qui peuvent juger véritablement une oeuvre d'art pour sa spécificité plutôt que pour sa ressemblance avec d'autres oeuvres. La métaphore reste donc pour lui le problème, car l'oeuvre est toujours considérée dans sa relation à un autre objet. Si la figure de style n'a rien de familier qui permette de la placer dans un contexte ou un canon littéraire établi, elle n'est pas reconnue. La plupart de ces chroniqueurs, conclut-il, ne sont que les gardiens de ce qui est déjà connu :

It had always seemed to me that writing was like painting; only a few people knew when a painting was really good. In a publishing house there might be one man. In all America how many critics were there who were capable of submitting themselves to the object — the thing written — and judging it for what it was? [...] What was the whole academic training? I asked. A discipline in seeing a thing in terms of something else. Always the comparison. The poem, the story, had to be fitted into the familiar scheme of things, or it didn't exist and the academic man was lost. A work had to be brushed off if the critic couldn't comfortably make it look like something familiar to him. It had always seemed to me that most reviewers were simply protectors of the known things⁶⁶⁸.

3.4 Le sens et le son des mots

Pour sa part, Bravig Imbs commence ses mémoires par le souvenir du choc qu'il a ressenti lors de sa première lecture des écrits de Gertrude Stein. Son étonnement devant la langue d'écriture de Stein inspire sa détermination à en discuter avec elle :

One day, as I was reading in the musty basement of the Dartmouth Library, I had come across an article on Juan Gris by Gertrude Stein in the *Little Review*. It was a jolt. I had no idea that English words could crackle as they did in her writing. I was annoyed, mystified and stimulated and made a vow, then and there, that I would meet this woman and find out what she was driving at⁶⁶⁹.

Mais si Imbs partage une langue artistique avec Stein, il affirme, malgré son intérêt pour son oeuvre, que son écriture ne ressemble pas à la sienne. En se servant une fois de plus

⁶⁶⁸ Ibid., p. 203.

⁶⁶⁹ Bravig Imbs, op. cit., p. 15-16.

d'une métaphore linguistique, il explique que son « accent » littéraire ne correspond pas au style de Stein: « [...] for I knew my own accent even before I began to write, and the expression of that accent did not correspond in the least with Gertrude's style⁶⁷⁰ ».

Ses propos d'Imbs démontrent que, si l'influence de Gertrude Stein domine malgré tout les mémoires d'Imbs, elle ne représente pas pour lui, pas plus que pour Hemingway, une véritable maître littéraire. D'autres écrivains peuvent l'écouter et suivent ses conseils, mais elle ne forme pas d'école et il n'y a pas parmi son entourage de gens de lettres qui semblent la suivre dans son style très particulier.

Donc, Imbs montre à Stein ses écrits et incorpore ses suggestions, dans son premier livre, un recueil de poésie intitulé *Eden: Exit This Way and Other Poems*, Imbs y perçoit plutôt l'empreinte de son compatriote Vachel Lindsay⁶⁷¹. La plupart de ces poèmes sont écrits lorsque Imbs est encore à l'université, à l'exception du poème en titre qui représente, à ses yeux, son adoption à Paris d'une forme de vers libre: « [...] it marked the transition between the regular form of verse I had used up to then and the so-called free verse, which, after a considerable struggle, I decided to adopt⁶⁷² ». Son enthousiasme pour la poésie et, en particulier, l'oeuvre du poète romantique britannique Chatterton, le conduit à se consacrer à ce dernier. La description de l'effet de cette poésie sur lui dès son enfance ressemble à ce qu'il rappelle avoir ressenti lors de sa première lecture de l'oeuvre de Stein. Car c'est la musique étrange des vers de Chatterton qui l'émeut, y compris quand il ne comprend pas le sens de ses mots :

I was eight years old when I first read a poem by Chatterton and from that moment on I read everything about and by Chatterton that I could lay my hands on. The strange music of his verse stirred me deeply even, when as a boy, I did not understand the words⁶⁷³.

⁶⁷⁰ Ibid., p. 127.

⁶⁷¹ Bravig Imbs, *Eden: Exit This Way and Other Poems*, Paris, Geoffrey Fraser, 1926.

⁶⁷² Bravig Imbs, op. cit., p. 133.

⁶⁷³ Ibid., p. 137.

Cette dichotomie entre le son et le sens des mots devient primordiale dans le texte d'Imbs. Plus tôt dans son récit, il annonce avoir abandonné son projet d'écrire un roman lorsque le compositeur américain George Antheil lui propose de lui donner une formation musicale: « [...] I threw my novel-writing ambitions to the winds. Here was a chance indeed! George proposed that I study with him, said he would be only too glad to look over my compositions and teach my orchestration⁶⁷⁴. » Quand Imbs renonce cependant à l'instruction d'Antheil pour retourner à la littérature et pour faire partie du salon de Stein, il y a une suite logique derrière ce choix. Car Stein raconte à Imbs sa philosophie que les mots ont une autre fonction que dénoter une signification précise : « Gertrude specially hated people who asked for explanations, for, of course, if they asked for an explanation it was obvious that they would never understand that words might be used for something other than explanation⁶⁷⁵ ». Cette formulation de Stein suggère qu'elle ne fonde pas la valeur significative d'une langue littéraire sur sa qualité expressive. Or c'est cette qualité expressive, la musique de la langue, à laquelle Imbs fait allusion lorsqu'il se remémore aussi bien sa première réaction aux écrits de Stein, que son appréciation de l'oeuvre de Chatterton.

3.5 La peinture comme image de la création littéraire : une composition des anecdotes

Imbs reçoit aussi, pour l'élaboration de son premier roman, encouragement et inspiration de la part de son compatriote et éditeur de la revue *transition*, Elliot Paul. Lorsqu'Imbs lui raconte des histoires de sa vie d'étudiante, Paul lui suggère d'en faire un roman à la façon d'un tableau qu'il remplirait, tel un peintre, avec ses anecdotes :

'[...] It will be a most interesting experiment. I have often thought a book could be written as a picture is painted, with a daub here and a daub there, a little work in one corner, a little work in the center, until all is filled in.'
So I made a pact with Elliot to write a book in this manner, bringing him the manuscript for correction, and never looking back at what I had done⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴ Ibid., p. 41.

⁶⁷⁵ Ibid., pp. 182-83.

⁶⁷⁶ Ibid., pp. 158-159.

Ce roman d'inspiration autobiographique, *The Professor's Wife*,⁶⁷⁷ connaît un certain succès auprès des critiques américains. À partir de son deuxième roman, Imbs rencontre toutefois des difficultés pour faire paraître sa production littéraire : « Little by little, I received word from America about the book's success...Alas, though, the second book, '*A Parisian Interior* was rejected everywhere it was sent⁶⁷⁸. » Ce sont des problèmes avec son écriture qui préoccupent Imbs. L'échec professionnel dont il témoigne à la fin de ses mémoires trouve son dénouement dans son bannissement du salon de Stein, qui ne peut supporter un romancier qui n'arrive pas à faire éditer son deuxième roman : « [...] I was no longer a successful young novelist, but a novelist who had failed to place his second book and Gertrude did not want any dead wood in her salon⁶⁷⁹. »

4. Constat d'échec relatif au périple parisien

Cette mise en scène de son échec littéraire encadre les réflexions d'Imbs sur la vie littéraire parisienne. Pour lui, la littérature et l'écriture font partie d'un langage commun à un certain milieu artistique dans cette ville dont il parle mais que finalement il ne maîtrise pas. Le titre de ses mémoires, *Confessions of Another Young Man*, indique qu'il s'inspire du récit de l'écrivain irlandais, George Moore, *Confessions of a Young Man*, qui raconte ses expériences en tant qu'apprenti peintre dans le Paris de la belle époque. Mais dans son imitation du récit de Moore, Imbs met en relief ses propres expériences et tente de subvertir l'oeuvre de Moore. Car ce dernier rattrape son échec dans les beaux-arts en devenant un auteur à succès, tandis qu'Imbs, qui abandonne sa formation de compositeur ne réussit guère mieux sa carrière d'écrivain.

John Glassco explique dans la préface de *Memoirs of Montparnasse* qu'il s'inspire, lui aussi, des *Confessions of A Young Man de Moore* lorsque, à Paris, il commence la rédaction de ses mémoires à l'âge de dix-huit ans. Mais avant d'entreprendre ce projet littéraire, Glassco s'inscrit dans la mouvance surréaliste. Ailleurs dans ses mémoires, le jeune Canadien

⁶⁷⁷ Bravig Imbs, *The Professor's Wife*, New York, Lincoln MacVeagh/Dial, 1928.

⁶⁷⁸ Bravig Imbs, op. cit., p. 249-250.

⁶⁷⁹ Ibid., p. 275.

se souvient d'avoir affirmé à Robert Desnos qu'il s'est « converti » au surréalisme à l'âge de seize ans après avoir lu *Les Champs Magnétiques* d'André Breton. Il ajoute que son enthousiasme était fortifié encore après sa lecture de *La liberté ou l'amour*, de Desnos :

'Ah, monsieur, vous vous occupez donc de la poésie?' said Desnos quizzically [...] I told him that after reading André Breton's collection *Les Champs Magnétiques* when I was sixteen I had become converted to surrealism, and his own *La liberté ou l'amour* had confirmed me in the faith⁶⁸⁰.

Suivant les conseils du poète, Glassco étudie toutes les oeuvres surréalistes qu'il peut trouver à Paris. Cette recherche le convainc qu'il ne pourra jamais les égaler et il se réoriente vers un projet littéraire plus adapté à ses goûts et compétences — la rédaction de ses mémoires. Puisque ce récit concerne principalement sa vie à Paris, il oscille continuellement entre le traitement littéraire de sa vie et la tentation qu'il éprouve d'abandonner l'écriture pour s'adonner pleinement à une vie de loisir dans la capitale française : « ...it was a matter of choosing between enjoyment and achievement, between the demands of life and art⁶⁸¹ ».

Avant d'interrompre son activité littéraire, Glassco fait éditer son premier livre. À la suite de la publication en feuilleton de ses mémoires et de la disparition de la revue *This Quarter*, il écrit *Contes en Crinoline* en français, sous le pseudonyme Jean de Saint-Luc. Mais il cède les droits d'auteur de ce livre pour un somme modique et ne publie plus rien pendant son séjour. Glassco ne présente pas son mode de vie à Paris uniquement en opposition avec sa formation littéraire, mais aussi en tant que facteur majeur de la tuberculose qui conduit à son rapatriement à Montréal :

⁶⁸⁰ John Glassco, op. cit., p. 20.

⁶⁸¹ Ibid., p. 144.

[...] telling myself once again that I could always return to the toilsome life of art, I chose once more the primrose path of present enjoyment. The important thing in life was to have a good time.

*It is hard to say now whether I regret this reiterated choice wholeheartedly. Considering where it has led me--to the breakdown of my health, the failure of my hopes, the frightening prospect of an early death[...]*⁶⁸²

Il réconcilie finalement son écriture et sa vie quand il reprend ses mémoires dans son lit d'hôpital. Malade de la tuberculose et en attente d'une intervention chirurgicale, il affiche sa volonté de continuer son récit pour revivre ses jours à Paris quand sa santé et son moral étaient intacts: « I keep on writing this book for the best reason in the world: to recapture a little of the brightness of those days when I had health and spirits[...]⁶⁸³ »

Dans leurs textes, Callaghan, Imbs et Glassco ne dissimulent pas les frustrations et les obstacles qu'ils rencontrent lors de leur formation littéraire à Paris. Callaghan finit par accepter de ne pas pouvoir réaliser sa vision artistique à l'extérieur de sa ville natale, même si cette ville ne lui offre pas de communauté littéraire convenable. Symbolisé par le salon de Gertrude Stein, qui ne le reçoit plus, c'est le milieu artistique à Paris qui se ferme devant Bravig Imbs lorsque son succès éditorial initial ne se prolonge pas. John Glassco, quant à lui, fait l'amalgame entre la vie de dévergondage qu'il mène après avoir délaissé ses écrits, et la tuberculose qu'il contracte à la suite de cette vie.

De tels sentiments d'échec ne sont pas exempts des autres récits. Dans *Being Geniuses Together*, Kay Boyle considère que la plupart de ces éditeurs et écrivains échouent dans leurs efforts pour révolutionner de manière significative l'écriture, d'une part parce que leur littérature expérimentale reçoit peu de reconnaissance, mais également, d'autre part, parce que certains d'entre eux vendent leur talent aux « esclavagistes » du monde d'édition : « [...] there were others who were to sell their talent to the dealers in slavery of the publishing world⁶⁸⁴ ». L'exemple, sur lequel elle insiste, du révolutionnaire littéraire qui, pour ne se pas

⁶⁸² Ibid., p. 145.

⁶⁸³ Ibid., p. 239.

⁶⁸⁴ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 336.

conformer aux exigences des éditeurs conventionnels, voit ses écrits ignorés, est celui de McAlmon. Boyle met en valeur ce sacrifice du mouvement d'avant-garde à travers l'exemple de McAlmon, artiste maudit, dont la quasi-totalité des oeuvres ne sont pas éditées aux États-Unis lorsque Boyle écrit ses mémoires à la fin des années soixante.

Boyle considère l'échec personnel de McAlmon comme emblématique d'un phénomène plus général, celui des hommes de lettres américains qui se perdent dans leurs efforts pour garder intact leur intégrité personnelle et professionnelle. Elle fait référence au discours de son confrère Nelson Algren qui maintient que la pression des éditeurs pour obtenir des succès commerciaux a des effets dévastateurs sur les vies de Herman Melville, Edgar Poe, Mark Twain, Vachel Lindsay, Jack London et Thomas Wolfe. Algren semble faire allusion à l'image d'Hemingway en écrivain-aventurier, lorsqu'il affirme que cette pression est responsable de la transformation de l'écrivain. Il en va de même pour Fitzgerald qui veut créer son art avec des sentiments profonds tout en vivant comme un millionnaire, ce qui l'épuise et provoque la crise nerveuse qu'il détaille dans « The Crack-Up ». Boyle suggère que cette analyse s'applique également à McAlmon et elle commente le paradoxe des écrivains américains de l'époque qui, compte tenu de leur succès populaire, ne subissent pas que la pression des éditeurs pour garantir la réussite économique de leurs oeuvres mais aussi celle du public qui souhaite voir se transformer leur vie privée en œuvre de fiction. Elle attribue l'échec de McAlmon en tant qu'auteur à sa répugnance à créer une fausse image de lui-même pour bâtir une réputation littéraire comme le font Hemingway et Fitzgerald :

'Thinking of Melville, thinking of Poe, thinking of Mark Twain and Vachel Lindsay, thinking of Jack London and Thomas Wolfe, one begins to feel there is almost no way of becoming a good writer in America without being a loser,' he wrote. Algren believed it was the ruthless demands of the American writing scene, the pressure of publishers for success after success, that ultimately broke the spirit of these men, and with it their hearts. Look at Scott Fitzgerald's life, look at what Hemingway turned into [...] It was the bitter recognition of public demands made on the private self that outraged McAlmon. The mere sight of an American publisher transformed him into a scornful, scathing man⁶⁸⁵.

⁶⁸⁵ Ibid., p. 334-335.

Tout en reconnaissant les difficultés à faire paraître des livres et des revues en anglais à cette époque à Paris, McAlmon met cependant davantage en valeur ses succès, quoique modestes, à publier des écrits qui ne seraient probablement pas édités ailleurs. Bien que McAlmon rapporte dans son récit les sacrifices financiers que les éditions « Contact » lui demandent, il les justifie en citant les auteurs dont il fait paraître l'oeuvre: Ezra Pound, Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Hilda Doolittle, et William Carlos Williams, entre autres. Plusieurs parmi eux ont du succès par la suite, devenant même des figures littéraires importantes. Il insiste aussi sur l'argent que les éditions elles-mêmes gagnent :

I wish now I had a few copies of the books we published, if for no other reason than that booksellers in America can get ten to twenty times what we charged for copies of most of these editions. The works of Ezra Pound, Mary Butts, Robert Coates, Gertrude Stein, Hemingway (his first two books appear), John Hermann, Gertrude Beasley, Hilda Doolittle, Ford Madox Ford, Mina Loy, William Carlos Williams were all on the list of Contact Editions⁶⁸⁶.

Le succès professionnel d'Hemingway, qui est relaté à maintes reprises dans les mémoires, est toutefois tempéré par son propre témoignage. Car, s'il termine *A Moveable Feast* sur ses souvenirs de l'écriture du roman qui fera de lui un écrivain célèbre, *The Sun Also Rises*, il se montre critique face à lui-même et son art. En lisant des passages du roman qu'il révisé, et en laissant de côté son autocritique pour accepter les éloges de son auditoire, Hemingway considère qu'il trahit ses propres principes professionnels :

That every day should be a fiesta seemed to me a marvelous discovery. I even read aloud the part of the novel that I had rewritten, which is about as low as a writer can get [...] When they said, « It's great, Ernest. Truly it's great. You cannot know the thing it has, » I wagged my tail in pleasure [...] instead of thinking, « If these bastards like it what is wrong with it? » That was what I would think if I had been functioning as a professional although, if I had been functioning as a professional, I would never have read it to them⁶⁸⁷.

Les principes derrière la philosophie de l'écriture d'Hemingway dans ses mémoires, à savoir la séparation stricte de la création et de la révision en tant que disciplines solitaires et l'interaction sociale en tant que moyen de ressourcer son art, se contaminent à la fin de son

⁶⁸⁶ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 305.

⁶⁸⁷ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 209.

récit. De cette manière, le succès de son oeuvre auprès du public correspond, à ses yeux, à la perte des idéaux littéraires qu'il développe à Paris.

4.1 L'absence de reconnaissance de la littérature expérimentale

Cowley et Josephson sont confrontés eux aussi à un échec lorsqu'ils essaient de créer un mouvement littéraire à leur retour à New York autour de l'édition de *Broom* en 1923. Au bout d'un an, en effet, ils sont obligés de reconnaître les obstacles insurmontables de financement et de la censure auxquels ils doivent faire face. En évoquant la disparition de la revue, Cowley explique que ses collègues et lui ont essayé d'écrire et de publier une nouvelle sorte de littérature pour célébrer les qualités pittoresques des machines américaines. Cependant, ils s'aperçoivent que les hommes d'affaires américains ne s'intéressent pas à la poésie écrite sur ce sujet :

We had tried on Manhattan Island to re-create the atmosphere of intellectual excitement and moral indignation that had stimulated us in Paris among the Dadaists. We had tried to prove that it was worth while fighting and making oneself ridiculous and getting one's head broken for purely aesthetic motives. We had tried to write and publish a new sort of literature celebrating the picturesque qualities of American machinery and our business civilization, and we found that American businessmen in the age of machines were not interested in reading poems about them⁶⁸⁸.

Josephson considère son échec et celui de ces collègues à créer un mouvement littéraire avant-gardiste aux États-Unis au début des années vingt comme une conséquence du désaccord profond qui existe entre un tel mouvement et la réalité américaine de l'époque. En soi, cette découverte n'aide pas, cependant, Cowley, Josephson et leurs camarades à reproduire, dans l'Amérique conservatrice de Calvin Coolidge, les conditions qui leur permettraient d'apprécier, avec leurs contemporains français et allemands, des mouvements artistiques expérimentaux. Pendant quelque temps, Josephson travaille à Wall Street, tandis que Cowley écrit pour une agence publicitaire. Car, même s'ils s'inspirent de cette culture capitaliste et mécaniste, ils se retrouvent eux-mêmes, écrit Josephson, victimes de ses exigences :

⁶⁸⁸ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 196.

We ourselves, in effect, were being flung to the machines. Our young poets were forced to give most of their waking hours to selling or glorifying machine-made goods...In reality, American civilization was not at all as regressive and corrupt as appearances suggested during the 'cultural lag' of the Harding-Coolidge era. But the truth was that we young of Broom felt we had come to the end of a phase of our own progress...Several of us who were in the first wave of literary tourism in Europe had returned to the United States with the hope of putting our Great Young New American Movement into high gear. We had tried to give expression to some elements of the modern myth of America as a machine economy and a society of the *Masse Mensch*. But there were as yet no helpful social arrangements by which the artist himself might escape the peril of being caught and mangled by the assembly lines⁶⁸⁹.

Dans les mémoires de Josephson, comme dans celles de Cowley, on perçoit combien le retour en Amérique joue un rôle important dans l'histoire de cette génération. Lors de l'échec du mouvement littéraire qu'il essaie de créer avec Josephson, Cowley remarque une sorte de schisme ressenti par ses confrères avec leur société. Pour ce dernier, la suppression de *Broom* signifie que les conditions sociales et économiques n'existent pas encore dans son pays et ne permettent pas d'accueillir un tel mouvement. Comme d'autres dans son cercle littéraire, il passe quelques années dans le milieu des affaires avant de pouvoir reprendre le métier d'écrivain. Bien que Josephson, pour sa part, retourne à Paris en 1927 pour y passer une année, il accepte les « réalités de l'existence en Amérique », comme il l'explique à Louis Aragon, en se justifiant d'avoir dénoncé le mouvement surréaliste dans un périodique aux États-Unis :

We sought to 'accept' modern society in the United States, instead of trying to escape from it, and hoped to discover and commemorate its new myths. We also stood in danger of being crushed in the process...In the autumn of 1927, quite by chance, I finally encountered my old friend Louis Aragon, who had been keeping away from me (under stern orders to do so!), and at last we had an opportunity to take up the differences that had arisen between us [...] He had experienced much trouble on my account because of what I had written against the Surrealists. Why had I done that? I explained that life had changed, my views had changed; we were learning to face the realities of existence in America⁶⁹⁰.

⁶⁸⁹ Matthew Josephson, op. cit., p. 274.

⁶⁹⁰ Ibid., p. 292-292, 339.

4.2 Une reconnaissance internationale de la littérature américaine

Dans l'épilogue de l'édition d'*Exile's Return* de 1951, Cowley témoigne, du fait, que ceux qui rentrent d'Europe n'ont pas seulement leur conscience modifiée; ils reviennent aussi au pays pour constater que leur littérature nationale évolue. En 1920, écrit Cowley, c'est une littérature provinciale, dépendante des normes britanniques même lorsqu'elle veut les défier, et considérée comme littérature coloniale. Mais, à la fin de cette décennie, elle devient une littérature à part entière, étudiée dans les universités européennes au même titre que les lettres espagnoles, allemandes et russes. Il n'attribue pas cette évolution aux exilés américains en Europe mais plutôt à leurs compatriotes restés aux États-Unis: les Theodore Dreiser, Sherwood Anderson, Mencken, Sinclair Lewis, Eugene O'Neill, Willa Cather, et Robert Frost. Il affirme que le prix Nobel accordé à Sinclair Lewis en 1930 ne signifie pas qu'il s'agit d'un meilleur écrivain que Mark Twain ou Henry James (qui n'ont pas reçu cet honneur), mais que les États-Unis sont un pays plus puissant en 1930 qu'il ne l'est en 1910 :

The exiles fled to Europe and then came back again. A decade was ending and they didn't come back to quite the same country, nor did they come back as the same men and women.

The country had changed in many ways, for better and worse, but the exiles were most impressed by the changed situation of American literature. In 1920 it had been a provincial literature dependent on English standards even when it tried to defy them [...] By 1930 it had come to be valued for itself and studied like Spanish or German or Russian literature...The exiles were still too young in 1930 to be responsible for the change; their effect on the international position of American writing would come in later years. So far as the change was produced by literary efforts, it was the work of an older generation. The literary scene had been dominated for ten years by a group of powerful writers that included Dreiser, Anderson, Mencken, Lewis, O'Neill, Willa Cather and Robert Frost. As a group they had fought against the prevailing convention of gentility or niceness and they had won the right to present each his own picture of life, in his own language. They had spoken with force enough to be heard outside their country, and one of them, Sinclair Lewis, would soon be the first American to win the Nobel Prize for literature [...]⁶⁹¹.

⁶⁹¹ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 296-297.

Cowley cite un extrait du discours du secrétaire permanent de l'académie suédoise, qui considère la langue des États-Unis comme une langue en pleine éclosion, puisque le pays lui-même est encore adolescent :

The representative quality of Lewis's work was emphasized in a welcoming address by the permanent secretary of the Swedish Academy. 'Yes,' he said, 'Sinclair Lewis is an American. He writes the new language — American — as one of the representatives of a hundred and twenty million souls. He asks us to consider that this nation is not yet finished or melted down; that it is still in the turbulent years of adolescence⁶⁹².

Il cite également la réponse de Lewis qui s'attaque à la tradition du « bon ton » qui domine la scène littéraire dans sa jeunesse et, comme on a constaté dans le premier chapitre, pousse Josephson et certains de ses pairs à partir pour Paris. Lewis encourage aussi la génération littéraire suivante, qui réside à Paris, à donner à son pays natal une littérature digne de son immensité, avec ses montagnes, ses prairies, ses villes et ses ressources ; un pays aussi étrange que la Russie et aussi complexe que la Chine, écrit-il :

He attacked the genteel tradition that had prevailed in his younger days [...] and he ended by praising the writers of a younger generation — most of them living now in Paris, most of them a little insane in the tradition of James Joyce, who, however insane they may be, have refused to be genteel and traditional and dull. I salute them,' he continued, 'with a joy in being not yet too far removed from their determination to give to the America that has mountains and endless prairies, enormous cities and far lost cabins, billions of money and tons of faith, to an America that is as strange as Russia and as complex as China, a literature worthy of her vastness⁶⁹³.

Cowley explique, cependant, que ses confrères exilés en France ont des objectifs différents de ceux de Lewis. Ils veulent que leur écriture soit profonde plutôt qu'immense; ils cherchent à dépeindre la vie individuelle des Américains pour suggérer une conscience américaine générale sans pour autant se servir d'une grande toile :

⁶⁹² Ibid., p. 297.

⁶⁹³ Ibid., p. 297-298.

What the exiles wanted to portray was the lives and hearts of individual Americans. They thought that if they could once learn to do this task superlatively well, their work would suggest the larger picture without their making a pretentious effort to present the whole of it⁶⁹⁴.

Plus justement, Cowley constate que ces jeunes gens de lettres sont largement ignorants de tout ce qui s'écrit dans leur pays avant 1910, à l'exception d'oeuvres majeures telles *Huckleberry Finn*, « *The Legend of Sleepy Hollow* » and *Moby Dick*. Parmi les écrivains du dix-neuvième siècle, ils choisissent plutôt ceux de nationalité française, britannique, ou russe. Il suggère qu'ils subissent plus l'influence des français qu'ils étudient ainsi que des écrivains anglophones, tels Joyce et Eliot, qui sont eux-mêmes tributaires de certaines traditions littéraires françaises. Ces jeunes américains, maintient Cowley, ont plus à apprendre des maîtres français que de leurs homologues britanniques de l'époque. Ceci étant le cas, ces jeunes apprentis américains des années 1920-30 ne tombent pas dans le piège qui pourrait les attendre, c'est-à-dire, devenir des disciples ou, pire encore, des imitateurs des maîtres littéraires britanniques. Puisqu'il faut un équivalent américain à l'expression française, leur langue n'est pas un anglais littéraire mais un américain familier, de la conversation courante. Le produit final de leurs efforts, dont l'exemple typique se trouve dans le style d'Hemingway, ne montre à l'évidence que peu d'influence française, mais Cowley insiste pour dire que ses confrères à Paris relèvent de la tradition de Flaubert :

They had more to learn from French than from English masters at the time, and moreover the French influence proved to be safer for young American writers because it was in a different language. If they had studied English authors they would have become at best disciples and at worst copyists [...] The language in which they tried to re-create the French qualities was not literary English but colloquial American [...] The result of all these labors was a new literature so different from its French models that when the American writers of the lost generation became popular reading in France, as they did before and after World War II...French critics had failed to recognize that these foreigners belonged in part to the tradition of Flaubert⁶⁹⁵.

Paradoxalement, écrit Cowley, après une rupture avec la tradition littéraire américaine et après l'étude approfondie des modèles français, ces gens de lettres rejoignent un courant de

⁶⁹⁴ Ibid., p. 298.

⁶⁹⁵ Ibid., p. 298-299.

leur propre tradition nationale qui existe avant Flaubert. Il fait spécifiquement référence à un souci de l'ouvrage, une exécution minutieuse couplée d'un style sans cérémonie, mais qui se sert néanmoins d'effets littéraires. Avec ses qualités techniques, qu'il attribue à Edgar Poe et à Nathaniel Hawthorne et Charles Brockden Brown, qu'il considère comme le premier romancier américain sérieux, il perçoit également dans cette tradition un intérêt chez l'écrivain pour des comportements nuancés ou anormaux, pour l'épouvante, ainsi que pour des histoires remplies de violence :

They had also rejoined an American tradition that was older than Flaubert and that was the most interesting effect of their years abroad. Ignorant of their own literature, starting over as it were from the beginning and using foreign models for their apprentice work, the exiles ended by producing a type of writing that was American in another fashion than anyone had expected. Although critics were slow to find parallels in the American past, it finally became evident that some qualities of the new writing had been encountered before. The careful workmanship, the calculation of effects even when the novelist seemed to be writing in a casual style, the interest in fine shades of behavior (including abnormal behavior), the hauntedness and the gift for telling a headlong story full of violent action — all these qualities had appeared many times in American literature, beginning with Charles Brockden Brown, our first serious novelist, and extending in different combinations through the work of Poe, Hawthorne, Melville, Henry James, Stephen Crane and many minor writers, so that they seemed to express a constant strain in the American character. Here was a tradition that had been broken for a time, but the new novelists had re-established it, and that was perhaps the most important result of their adventure⁶⁹⁶.

4.3 L'ouverture d'esprit du public littéraire américain

Josephson évoque, dans ses mémoires, le changement qu'il voit poindre au milieu de la décennie lorsque des éditeurs américains cherchent les auteurs des nouvelles tendances qu'ils négligent auparavant. Ce qu'il qualifie de « révolution » dans le goût du public ressemble à une sorte de synthèse de ses idéaux littéraires et de ceux de ses confrères, avec ceux de vieux hommes du monde de l'édition new yorkaise qui ignorent l'existence des jeunes auteurs. Il attribue ce changement aux activités courageuses des auteurs américains de la génération précédant celle des expatriés et qui comprend Sinclair Lewis, Théodore Dreiser, Sherwood Anderson, Eugene O'Neill et H.L. Mencken. Josephson rend hommage cependant à la

⁶⁹⁶ Ibid., p. 300.

contribution d'Hemingway pour ce changement : le succès commercial américain de *The Sun Also Rises*, publié en 1926, avec le traitement franc des moeurs dissolues des personnages du roman signale pour Josephson une rupture avec l'étroitesse morale et intellectuelle qui dominait la littérature américaine pendant des décennies auparavant :

Something amounting to a revolution in the public's taste seemed to occur after 1924 or 1925; undoubtedly this change of heart on the part of the reading public was owing in great measure to the courageous activities of men like Sinclair Lewis, Theodore Dreiser, Sherwood Anderson, Eugene O'Neill, and above all H.L. Mencken — carrying on his laughing-gas attacks on Prohibition, Piety, and Puritanism year after year. As a consequence, novels imbued with the spirit of realism and naturalism — the average reader those treating the subject of sex with frankness—were now in high favor, as were also general books of a critical or even controversial spirit written by so-called Debunkers. The morally and mentally genteel was done with; the new men, moreover, brought added prosperity to the booksellers. A popular sensation of the autumn of 1926 was young Ernest Hemingway's novel, *The Sun Also Rises*, whose heroine, Lady Brett, was both alcoholic and libertine⁶⁹⁷.

C'est à l'aune de la réussite commerciale de l'un des membres de la communauté anglophone expatriée devenue, dans ces récits, un instrument de mesure (comme le fut antérieurement *Ulysses*) que les accomplissements de la révolution littéraire menée par les écrivains anglophones à Paris sont mesurés. Selon Josephson, les années vingt correspondent à une période productive pour les apprentis des mouvements d'avant-garde. Ces derniers profitent avantageusement de leurs années d'apprentissage pour devenir des véritables gens de lettres américains durant les années trente.

Mais c'est le Prix Nobel accordé à Lewis en 1930 qui symbolise pour Cowley la fin du caractère provincial de la littérature américaine. Il maintient néanmoins, que « le fardeau de l'infériorité » que les expatriés ressentent à cause de l'image qu'ils ont de leur culture et de leur société a disparu grâce à leur expérience en Europe. Car leur vision du vieux continent ne correspond pas toujours à la réalité et, de plus, leur éloignement leur fait souvent idéaliser leur terre natale. Les revues *Secession* et *Broom*, pour lesquelles Cowley et Josephson écrivent, encouragent les écrivains américains en publiant des exemples plutôt expérimentaux

⁶⁹⁷ Matthew Josephson, op. cit., p. 312.

de leur littérature à côté de textes français et allemands issus des mouvements d'avant-garde. Bien que ces magazines n'aient que quelques milliers de lecteurs, ils démontrent que la civilisation américaine fournit parfois des thèmes à cette littérature européenne.

Le processus qui permet à Putnam d'accepter les réalités de l'existence en Amérique commence pendant ses dernières années en France. Il cite des extraits de certaines de ses lettres destinées aux amis en Amérique dans lesquelles il explique que sa perspective vis-à-vis de son américanité n'est plus celle qu'il avait avant son expérience européenne. À un proche de Cincinnati, il affirme qu'il leur serait donc possible à tous les deux de se protéger d'une activité américaine pragmatique insignifiante. Il exprime son espoir qu'une nouvelle génération réalise l'importance des valeurs spirituelles sans pour autant perdre les qualités essentielles de son américanité. Car sa plus grande découverte en France, poursuit-il, et ce, malgré sa curiosité cosmopolite, c'est son identité américaine. Il termine le choix de ses extraits par la déclaration qu'il ne souhaite pas être complètement déraciné et compte donc rentrer périodiquement au pays natal, tout en insistant sur le fait qu'il vivra et mourra en cosmopolite :

'Perhaps the greatest discovery I have made on this other continent is that I am, when all is said, an American hopelessly, irretrievably an American and by no means sorry for it. My Continental 'period' is past. My cosmopolitan curiosity I trust I shall never lose, for that is something that America needs. What I would do is, take all I can from all the world and bring it to America....I don't want to go to seed. Therefore, I think I shall come back to America for certain intervals...I have no desire to be a *déraciné*. Not after inspecting from close up our local 'exile' colony. I don't think I ever could be one; but I shall live and die a cosmopolitan'⁶⁹⁸.

4.4 Les fruits de l'expérience d'expatriation

Putnam considère que ses valeurs spirituelles et sa sensibilité cosmopolite ou internationaliste sont les conséquences de l'expérience de l'exil. Il fait référence au premier défenseur d'une expatriation de masse, Harold Stearns, qui estime, en réponse au romancier Sinclair Lewis, que même les moins intelligents de ceux qui y participent bénéficient des

⁶⁹⁸ Samuel Putnam, op. cit., p. 246-247.

forces spirituelles de la vie française. Putnam établit un constat similaire vis-à-vis de Mencken et Lewis lorsque, à la fin de *Paris Was Our Mistress*, il s'interroge sur les fruits de l'expérience d'expatriation récoltés par ses compatriotes. Il compte parmi ceux-là la découverte d'un monde extérieur aux États-Unis et le fait que leur pays est partie prenante de ce monde. Il précise que ces découvertes constituent précisément ce que les Mencken et les Lewis n'essayent jamais d'apprendre. Putnam maintient que tous les expatriés ont éprouvé les « forces spirituelles de la vie française » et que leur découverte de la place des États-Unis dans un contexte global leur a donné une image de leur pays que les écrivains tels que Mencken et Lewis ne pouvaient pas leur offrir :

Was the experience of 'exile' worthwhile? To us? To America? The answer to both questions is, I believe: Yes. As Harold Stearns put it in his reply to Sinclair Lewis: 'The chief good point, of course, is that remotely, somehow, somewhere, even the dumbest of American expatriates have been touched by the spiritual forces of French life.' And by something more, I would add, than French life: by the discovery, first, of a larger world, and then of the fact that America is a part of that world. Something that the Menckens and the Lewises never tried to teach us, the value of which may be plainly seen today in this age of atom bombs⁶⁹⁹.

C'est aussi une nouvelle langue sociale, écrit Putnam, que découvrent ses compatriotes fraîchement rapatriés. Car, pendant la crise, ils font face à une sorte de désillusion qui ne ressemble guère à celle que certains d'entre eux vivent durant l'administration conservatrice du président républicain Warren Harding au début des années vingt. Or, si pendant la première moitié de la décennie, la classe moyenne symbolise une force qui nuit aux valeurs progressistes chères, entre autres, aux gens de lettres, lorsque les expatriés reviennent au pays, ils trouvent une Amérique en colère, amère, déçue, cynique et endurcie qui parle de révolution même dans les bars de la classe moyenne. Dans l'analyse qui suit d'une nouvelle relation qui se développe entre l'artiste et sa société, Putnam semble reprendre les grandes lignes du discours de Cowley dans *Exile's Return*. Son emploi de la formule « religion de l'art » semble être une référence directe à Cowley et il remarque la présence de ce dernier parmi un groupe d'anciens exilés qui s'engagent pendant la crise en tant qu'écrivains sans emploi :

⁶⁹⁹ Ibid., p. 253-254.

Once off the boat in New York, these returning prodigals immediately found themselves engulfed in a strange and swirling America such as they had never known before, even in the giddiest Harding days: an angry, bitter, disillusioned, cynically hardened America that stood at middle-class bars and openly talked 'revolution'--even the bartenders!--and yet, with it all, exhibited a humanity, a humane tenderness, that was something quite new.

The artists, writers, intellectuals, had also changed. The 'religion of art' appeared to have been lost somewhere along the way; or at least, it was not talked of any more. What one did hear was talk of the necessity of organizing to secure government aid, of mass meetings and mass protests. I myself, a day or two after I landed, scarcely knowing what it was all about as yet, found myself impressed into chairing a meeting of 'unemployed writers,' and the next day I was one of a committee of three that went down to the Port Authority Building in New York City to demand a writers' project. We were accompanied on our mission by several hundred of our colleagues, and in the crowd I spotted Malcolm Cowley and a number of others of the original band of exiles⁷⁰⁰.

Il y a dans son discours, cependant, un décalage par rapport à celui de Cowley qui regarde cette période comme le règlement, en quelque sorte, du problème de l'aliénation. Or, Putnam, lui, la considère comme un temps d'étrangeté et de solitude pour les gens de lettres qui rentrent dans leur pays. Cowley constate que ceux qui, comme lui, sont de retour en Amérique dans la première moitié de la décennie, traversent un « âge d'isolement » durant la deuxième moitié, avant de ressentir un sentiment d'appartenance à leur société au moment de la crise. Mais Putnam, qui retrouve les États-Unis pendant la crise, décrit une aliénation prolongée de ses pairs, lesquels essaient de parler encore la langue qui caractérise leur existence à Paris. Il suggère que cette langue est celle — il y fait allusion plus tôt dans son texte lorsqu'il évoque des conclusions d'Harold Stearns sur la civilisation aux États-Unis — des valeurs abstraites et esthétiques il débat avec ses confrères dans les cafés de Montparnasse. Il constate que telle n'est pas la langue pendant la crise, ses compatriotes semblant ne comprendre qu'une langue d'implication sociale :

⁷⁰⁰ Samuel Putnam, op. cit., p. 244-245.

For this was, assuredly, a new language that we heard spoken all around us: the language of social relationships, and in relation to art and the artist. It was not the tongue that we had spoken at the Dôme or the Select, into which we would now and again lapse, thinking to make an impression on those who had not enjoyed the advantages of the Rive Gauche. It was in vain that we lamented the absence of a stimulating café life in America or praised the Gallic savoir vivre; our listeners after a brief uncomprehending glance would, likely as not, go on to speak of some WPA picket line. American literature was entering its short-lived 'proletarian' phase and the band-wagon rush was on⁷⁰¹.

Les années trente sont, selon Josephson, une période productive pour les nouveaux auteurs américains, ceux-là mêmes qui sont apprentis dans les mouvements d'avant-garde de la décennie précédente, car ils ont avantageusement profité de leurs années d'apprentissage. Cowley présente, dans *Exile's Return*, une image similaire des auteurs qui sont en désaccord avec la société américaine dans les années vingt et qui s'y intègrent pour la première fois seulement après la Grande Crise. Pour Cowley et Josephson, les années vingt posent les premières pierres d'un pont culturel au sein de l'Amérique, construit par Lewis, Anderson, Dreiser et leurs pairs, et traversé par les expatriés, dont Hemingway constitue le premier. Pour eux, l'édition en langue anglaise à Paris ne se solde pas par un échec, ainsi que le constate Boyle dans ses mémoires. Elle est plutôt une expérience qui n'aboutit à sa finalité que lorsque les auteurs expatriés, à travers leurs écrits, s'impliquent dans leur société et quand la littérature américaine trouve la place qui lui revient au début des années trente, comme le constate Josephson :

At the end of 1929 the United States was experiencing probably the most severe depression in its history [...] Our prospects at home seemed to grow darker; we were working harder for less money; many were suffering real need. Yet it would be far from the truth to say that we were less happy than we had been before in our « fat » years. Surely no epoch in our history seemed more interesting and exciting to be « engaged in » than that which opened for us in 1930. The members of my « generation, » who were born toward the year 1900, were growing up with their century; for better or worse they were becoming more like men of reason. For many of them the thirties were to be the years of fruition⁷⁰².

⁷⁰¹ Ibid., p. 245.

⁷⁰² Matthew Josephson, op. cit., p. 385.

Pour Cowley, le véritable retour de ses compatriotes vivant à Paris n'a lieu que lors de la Grande Crise. Le krach de 1929 est l'événement qui permet aux écrivains de « la *génération perdue* » de se débarrasser de la fausse image qu'ils avaient formée d'eux-mêmes et de leur place dans la société américaine. Ils ne voient plus le caractère uniforme de cette société mais ses divisions économiques et finalement idéologiques lorsque une conscience sociale s'éveille pour s'adresser contre l'appauvrissement qui se généralise au lendemain de cet éclatement économique. Dès que les gens de lettres commencent à se ranger d'un côté ou de l'autre au sein des conflits sociaux des années trente, ils cessent, selon Cowley, d'être des exilés. Le réveil d'une conscience sociale pendant les années trente signale la fin du mépris qu'ils ressentent envers leur société depuis la fin de la guerre. Les écrivains américains qui s'éloignent physiquement de leur société à Paris, et spirituellement de retour aux États-Unis, trouvent leur place dans celle-ci pendant les années trente. Le territoire qu'ils s'occupent à Paris dans les années 1920-1930, leur permet de se former en tant qu'écrivain en dehors de leur société nationale. Leur identité littéraire se forme même en opposition parfois aux valeurs de cette société nationale. Mais la littérature qu'ils produisent à Paris, comme l'indique Sinclair Lewis, dans son discours du prix Nobel, représente une contribution importante au développement d'une littérature nationale américaine. En ce qui concerne Callaghan et Glassco, le même principe peut s'appliquer. Ils contribuent eux aussi, avec leur production littéraire parisienne, mais aussi par l'influence que la formation littéraire parisienne aura sur leurs efforts littéraires ultérieures, à l'évolution de leur propre littérature nationale. Cependant, si pour la plupart de ces auteurs qui vont à Paris afin de créer une œuvre fictionnelle ou poétique, le constat d'un échec relatif peut être la conclusion qui s'impose, c'est paradoxalement par la qualité ou la notoriété de leur œuvre autobiographique qu'une forme de réussite s'inscrit.

5. Conclusion

L'appropriation de lieux géographiques et d'espaces sociaux parisiens contribue à la formation d'une identité communautaire. Parallèlement à cela, les identités littéraires nationales de ces Nord-Américains sont évoquées dans leurs récits. Leurs projets éditoriaux permettent la diffusion d'une littérature libérée des contraintes commerciales et

traditionnelles à lesquelles leurs confrères font face au Canada et aux États-Unis. Dans la création de cette littérature, nos auteurs élaborent, d'une manière explicite ou implicite, une problématique qui sera articulée par des théoriciens postcoloniaux – celle de la signification littéraire d'une culture coloniale qui ne convient pas à la langue métropolitaine.

Maxwell démontre dans son article que pendant le dix-neuvième siècle, le territoire naturel des États-Unis et du Canada fournissent à leurs littératures ses objets primordiaux en vertu de leur différence ou leur étrangeté par rapport à la représentation du paysage dans les lettres britanniques. Mais cet environnement perd progressivement sa nouveauté pour devenir un objet littéraire parmi d'autres dans la culture coloniale.

L'expérience parisienne de nos auteurs leur révèle que leur culture populaire et industrielle, aussi bien que leur géographie, peuvent être les modèles valables d'une représentation artistique. Dans ce sens, ils se réconcilient avec la dominante manufacturière dans la civilisation américaine, méprisée par nombre d'hommes de lettres, d'Henry James à Harold Stearns. Or, la diversité des formes littéraires à laquelle nos auteurs sont exposés à Paris leur démontrent qu'ils peuvent façonner dans leurs écrits, comme ça leur convient, des objets issus de leur culture. Ainsi, leur notion de ce que représente la culture évolue, depuis leur conception coloniale – où ce terme signifie une valeur associée au parent colonial, et qui est pour eux donc artificiel – pour signifier, d'une manière littérale, ce qui se produit naturellement dans un territoire.

De la même manière que les objets littéraires coloniaux ne sont perçus que dans leur différence avec des objets de la métropole, la présence du sujet littéraire colonial n'apparaît que dans sa différence vis-à-vis le métropolitain. Mais contrairement à la flore et la faune, dont les qualités exotiques sont mises en avant dans la littérature coloniale à ses débuts, la présence du sujet colonial dans son propre discours est difficilement différenciable du celui du pouvoir colonisateur. Cette théorie de la présence partielle du discours colonial, élaborée par Homi Bhabha, énonce la volonté du sujet colonial à s'identifier à l'autorité impériale à tel point qu'il minimise sa différence par rapport à celle-ci.

Plutôt qu'une simple relation de pouvoir, c'est une dialectique littéraire que Gareth Griffiths perçoit entre un centre impérial et ses colonies, dialectique qui alimente un discours postcolonial. Celui-ci permet la création des textes postcoloniaux – textes hybrides dans lesquels les objets du discours colonial sont soumis à une forme littéraire métropolitaine. Mais en cherchant à imiter une forme littéraire colonisatrice, il est possible que l'auteur colonial subvertisse le discours impérial en l'abrogeant et en se l'appropriant dans un processus d'hybridation. Griffiths considère que cette hybridation fait en sorte que la présence du sujet colonial dans un texte est mise en relief par le discours colonisateur emprunté par l'écrivain colonial, qui souligne ainsi sa différence par rapport à la littérature métropolitaine.

Avec ses coauteurs de *The Empire Writes Back*, Tiffin et Ashcroft, Griffiths affirme que la version standard, ou métropolitaine de la langue résiste à une abrogation et à une appropriation par la langue vernaculaire qui se développe dans les pays peuplés par des colons, tels le Canada et les États-Unis. La langue vernaculaire, lorsqu'elle apparaît dans un texte, signifie la différence de la colonie vis-à-vis la métropole et s'adresse à la problématique postcoloniale de l'inadéquation entre le lieu colonial et la langue impériale. Tiffin, Ashcroft et Griffiths considèrent que cette appropriation de la langue standard par la vernaculaire dans le texte postcolonial cherche à créer un pont entre les cultures du centre impérial et sa marge coloniale. Mais cet usage de la langue vernaculaire dans le texte fonctionne également comme une synecdoque qui représente la différence et la distance qui sépare ces deux réalités.

Les efforts des auteurs du corpus pour se réapproprier une langue à Paris s'apparentent à une révolte contre un statu quo littéraire. Les éditeurs américains de l'époque sont peu enclins à promouvoir une écriture qui se permet des écarts avec le lexique, la grammaire et la syntaxe. La littérature des auteurs nord-américains publiée à Paris tend à former un public pour des écrits expérimentaux, en attendant que des maisons d'édition américaines commerciales s'en chargent. Cette révolte littéraire contre les pratiques de l'édition commerciale, à laquelle Paris fournit un lieu ne peut perdurer. Puisque la rentabilité économique n'est pas un but en soi, ces projets peuvent difficilement se financer. Dans ces

conditions, leurs tirages sporadiques précèdent une fermeture définitive de leurs presses après quelques années d'existence.

Ces contraintes économiques auxquelles ces écrits doivent faire face sont parfois accompagnées par une résistance idéologique au sein même de la communauté littéraire. La politique de la revue *transition*, élaborée dans son manifeste « Revolution of the Word, » à révolutionner la langue anglaise en passant outre des règles grammaticales et syntaxiques, est critiquée par Samuel Putnam, futur éditeur du *New Review*, et ses cosignataires du manifeste « Direction » en réponse à celui de *transition*. Putnam et ses camarades dénoncent la primauté de la forme sur le contenu dans la littérature américaine pendant la décennie d'après la Première Guerre mondiale. Putnam considère que les influences littéraires parisiennes auxquelles ses compatriotes expatriés sont exposées ne contribuent pas à l'émergence d'un véritable art américain mais plutôt à une autre imitation de valeurs esthétiques européennes.

Cette question de la manière dont leur littérature nationale peut faire de sa culture un objet littéraire est au centre des préoccupations de nos auteurs. Boyle, qui s'implique activement à l'édition de *transition*, ainsi que d'autres revues en France, endosse la vision de son éditeur-en-chef, Eugene Jolas, d'exprimer avec le périodique une Amérique idéale, libérée de la tradition littéraire britannique. Pour cela, il faudrait créer des nouveaux mots et des nouveaux mythes. Cowley et Josephson, pendant leur implication avec la revue *Broom*, quelques années avant le début de *transition*, perçoivent dans la culture populaire de leur pays, la matière brute pour l'expression de nouveaux mythes et de nouveaux symboles. McAlmon, quant à lui, s'insurge contre le recours aux stéréotypes dans la littérature contemporaine de son pays qui déforment la conscience que ses compatriotes ont d'eux-mêmes et celle des Européens à l'égard de la société américaine.

Hemingway, Callaghan, Glassco et Imbs s'adressent à la représentation de leur culture d'une manière plus personnelle. Hem estime nécessaire pour son développement littéraire une transplantation géographique hors de son pays d'origine. Cette métaphore horticulaire suggère que, comme les plantes, les écrivains ont besoin de terre plus nourrissante lorsqu'ils commencent à s'épanouir. Ce processus oblige Hemingway à exercer davantage son

imagination et sa mémoire lorsqu'il évoque le milieu qu'il tente de recréer tout en se servant des sensations locales en tant que filtre pour son inspiration.

Morley Callaghan trouve que l'isolement, qui à ses yeux caractérise la vie des expatriés à Paris, ne lui offre pas de nourriture suffisante. Pendant qu'il constate la désintégration de la communauté littéraire anglophone à la fin de la décennie, il s'interroge sur les raisons qu'ont ses homologues de rester s'ils continuent à s'isoler de la société locale parisienne. Il conclut que cet exil auto-imposé se réduit finalement à un isolement de l'artiste ou une recherche d'une altérité par rapport au monde qui l'entoure. Callaghan, qui se considère comme un écrivain nord-américain dans son Toronto de caractère britannique, décide donc de forger sa propre conscience littéraire dans sa ville natale. Dans ce contexte, son isolement vis-à-vis ses concitoyens concerne surtout sa vie littéraire plutôt que sa vie sociale. Il garde un certain rapport d'altérité par rapport à sa société d'origine qui lui permet, dans son devenir-écrivain, de devenir autre en fonction d'elle. En écrivant pour elle, à son intention et à sa place, il écrit pour ce « peuple qui manque, » un public littéraire canadien en devenir.

Le compatriote de Callaghan, John Glassco, constate la difficulté des hommes de lettres canadiens, aussi bien en français qu'en anglais, à représenter leur propre culture dans leurs écrits. Glassco voit en ces derniers des imitateurs de leurs homologues britanniques et français qui minimisent, comme dirait Homi Bhabba, leur différence à leurs semblables de la métropole actuelle ou de l'ancienne. Glassco désire éviter ce réflexe à adopter un discours colonial où la présence du sujet colonial ne s'énonce que dans sa ressemblance à la culture métropolitaine, et s'inscrit dans le mouvement surréaliste. Car même si le surréalisme se développe en France, ancienne métropole du Canada, sa contestation des traditions littéraires semble faire de lui l'antithèse d'une autorité impériale. Cependant, Glassco se rend compte qu'il ne pourrait surpasser ses modèles surréalistes pour trouver sa propre voix dans ce mouvement. Sa décision à entamer sa formation littéraire en rédigeant ses mémoires prend la forme de son énonciation de sa présence comme sujet dans un discours dont l'énoncé est le devenir d'un écrivain canadien à Paris.

Si on peut dire que l'expérience parisienne de nos auteurs occupe une place importante dans l'histoire littéraire du Canada et des États-Unis, force est de constater que dans leurs récits même, ils évoquent un sentiment d'échec éprouvé lors de leur formation littéraire parisienne. Les obstacles de financement de la revue *Broom* en Europe ne découragent pas Cowley et Josephson de la transplanter aux États-Unis. Mais aux problèmes économiques persistants, s'ajoutent la censure et l'indifférence générale de la population face à cette littérature novatrice.

Cependant, Cowley fait remarquer dans *Exile's Return* un changement qu'il observe, entre 1920 et 1930, dans l'opinion que ses compatriotes entretiennent à l'égard de leur littérature nationale. La perception de ses contemporains au début de la décennie du caractère colonisé de leur littérature n'est plus la même en 1930 lorsqu'elle trouve sa place dans le cursus des universités européennes et que Sinclair Lewis se voit accordé le prix Nobel. C'est Lewis et d'autres hommes de lettres de sa génération, plutôt que leurs cadets à Paris, déclare Cowley, qui méritent la reconnaissance pour cette évolution des mœurs puisqu'ils conditionnent progressivement, avec leurs écrits de plus en plus audacieux, les goûts de leur lectorat. Toutefois, Cowley estime que, malgré le rejet de la part des expatriés des courants dominants dans leur littérature, l'expérience française leur fait cultiver des éléments et des techniques dans leur propre écriture qui démontrent une parenté avec l'œuvre d'Edgar Poe et de Nathaniel Hawthorne. Ainsi, il considère que l'expatriation de sa génération les mènent inconsciemment à renouer avec un courant de leur littérature nationale dont ils ignorent tout.

C'est une révolution dans les intérêts du public américain dont se souvient Josephson dans *Life Among the Surrealists*. Comme Cowley, il affirme que, lorsque les expatriés poursuivent leurs expériences formatrices à Paris, leurs aînés restés au pays, tels Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Theodore Dreiser et Eugene O'Neill contribuent à une certaine ouverture d'esprit grâce à leurs productions littéraires. Mais c'est surtout le succès commercial de *The Sun Also Rises* en 1926 qui signale pour Josephson une tolérance morale et intellectuelle, en ce qui concerne la littérature, qui n'existe pas auparavant aux États-Unis. D'une manière plus générale, il considère les années vingt comme des années d'apprentissage

pour ceux et celles qui font une véritable contribution à la littérature américaine pendant les années trente.

Samuel Putnam fait, lui aussi, contraster la vie parisienne de ses compatriotes dans les années vingt et leur réintégration dans la vie américaine pendant la décennie suivante. Son discours rejoint celui de Cowley et Josephson lorsqu'il constate qu'à son retour, au lieu de parler la langue des préoccupations artistiques dont il discute avec ses pairs en France, il doit apprendre une nouvelle langue de l'implication sociale. Ce déplacement linguistique reflète l'idiome d'une Amérique en crise et en colère. C'est d'abord une aliénation que ressent Putnam face au décalage culturel qu'il éprouve à son retour aux États-Unis, aliénation qui n'est pas sans ressemblance avec le sentiment dont témoignent Cowley et Josephson lorsqu'ils rentrent au pays au début de la présidence de Calvin Coolidge. Mais ce sont les valeurs conservatrices incarnées par ce dernier qui sont en cause lors de leur retour, tandis que les années trente symbolisent pour Cowley et Josephson une identification de leur génération littéraire à leur société nationale. Ainsi la crise, dont les effets s'étendent à toute la société, réveille une conscience sociale pendant les années trente qui remplace progressivement les réflexes communautaires semblant caractériser les expatriés de la génération précédente.

CHAPITRE II

MÉMOIRES ET IDENTITÉ COLLECTIVE

2. Le choix du genre : le séjour et le récit qui en découle

Le choix même du genre des mémoires n'est pas anodin. Il se fait dans une perspective propre à chaque auteur. Brosset le portrait de toute une génération, s'en faire l'historien ou le chroniqueur, rectifier des faits, évoquer son admiration pour des hommes illustres, se remémorer un passage crucial de sa vie, sont tous des éléments explicatifs de ce choix narratif. D'un point de vue structurel, trois positions s'offrent au narrateur : être témoin, participant, ou historien.

Le genre des mémoires, selon l'approche sémantique de Billson, devient une formule avec laquelle le mémorialiste s'attaque à sa préoccupation avec sa propre implication historique. Dans son élaboration de la théorie du genre, Billson s'inspire de celle de Frederic Jameson sur la romance⁷⁰³. Jameson divise en deux approches l'étude d'un genre littéraire : l'approche sémantique et l'approche syntaxique. La première implique la similarité entre la signification formelle des textes du genre, autrement dit, leur préoccupation avec l'Histoire : « According to Jameson, the semantic approach defines genre in terms of the similarity of 'worlds' expressed by the works, i.e., their similar 'modes' [...] »⁷⁰⁴. L'approche syntaxique voudrait définir un genre en fonction d'un modèle structurel : « [...] the syntactic approach defines genre in terms of works building a similar model or fixed form »⁷⁰⁵.

Billson affirme qu'on adoptant l'approche sémantique, le mémorialiste croit que l'ontologie d'un être provient de son contexte historique et se fait un devoir de fixer formellement et de donner une signification à des événements qui pourraient sembler fortuits. Puisque le mémorialiste se préoccupe de la spécificité de l'événement historique, il va de soi

⁷⁰³ Frederic Jameson, « Magical Narratives : Romance as genre », *New Literary History*, 7 (1975).

⁷⁰⁴ Marcus Billson, op. cit., p. 260.

⁷⁰⁵ Ibid., p. 260.

que l'élément structurel du récit le plus important est l'*incident*. Toute connaissance et compréhension de l'histoire demandent que chaque partie soit comprise en elle-même d'abord et dans sa relation avec les autres parties ensuite. Billson considère que les mémoires sont imprégnés de cette intentionalité herméneutique :

Convinced that man's ontology derives from his historical context, the memoir-writer thinks it his duty to fix in form and imbue with significance the random, hap-hazard, and accidental that once existed but would be forgotten without his narrative [...] As the mode of the memoir is historicity, it follows that the incident becomes the single most important narrative unit. The memorialist is intrigued by the possibilities of the historical moment [...] all historical knowledge and understanding necessitate that each part be understood in itself first and then in its relationship to others⁷⁰⁶.

C'est la conviction que ses souvenirs offrent une contribution unique à la compréhension historique d'une époque qui le pousserait à rédiger son récit.⁷⁰⁷ Qu'en est-il donc à ce propos des auteurs de ce corpus des mémoires? Comment décrivent-ils leur choix et leur contribution?

Malcolm Cowley voit sa contribution dans le fait d'être représentatif de sa génération. L'objet de son récit est l'histoire de sa génération et il considère que son expérience peut illustrer celle de ses contemporains. Son désir, tel qu'énoncé dans son texte, relève d'une certaine objectivité en tant qu'historien qui a partagé les expériences de l'objet de son histoire. Il raconte une période de transition dans les arts. Il veut aussi suggérer sa représentativité en tant que membre de la classe instruite aux États-Unis. Il précise toutefois qu'il se sert de son expérience uniquement pour illustrer l'objet de son récit qui est l'histoire de sa génération : De cette manière, il exprime une certaine objectivité en tant que témoin : « I was trying to set down the story of the lost generation... Since I had shared in many of the adventures... as illustration of what had happened to others⁷⁰⁸. »

⁷⁰⁶ Ibid., p. 269-270.

⁷⁰⁷ Ibid., p. 268. Dans sa compréhension d'un genre en tant que modèle pour résoudre un problème, Billson s'appuie sur un article de Claudio Guillén, « Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History », Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 121.

⁷⁰⁸ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p 10.

Imbs introduit dans son introduction les personnages de son récit et ce sont ces derniers qui semblent justifier son choix du genre des mémoires. L'une d'entre eux, en effet, Gertrude Stein, avait déjà rédigé ses mémoires quatre ans plus tôt. Imbs veut ajouter implicitement un regard sur Stein dans un autre milieu artistique, celui de la fin des années vingt. Ses mémoires, explique Imbs, ressemblent à une soirée de thé où l'hôte vous laisse vous débrouiller avec les autres invités qui sont souvent fascinants. Lorsque, dans son introduction, Imbs indique que son éditeur veut qu'il présente des figures historiques plus proéminentes, il précise que Mlle Gertrude Stein n'a pas besoin de présentation :

[...] this book is a sort of tea party with the host in one corner and you left to fend for yourself among interesting strangers. I have a friend in Paris who gives such parties [...] Miss Gertrude Stein [...] needs no introduction⁷⁰⁹.

McAlmon suggère son choix et sa contribution en tant que mémorialiste lorsqu'il explique à T. S. Lewis sa motivation pour quitter Londres pour Paris. Dans une lettre à Eliot qu'il inclut dans son texte, McAlmon défend sa conviction que l'art est aussi un produit de la vie et des habitudes des artistes. Par conséquent, des bénéfices en termes de projets communs peuvent provenir de relations entre artistes: « [...] it is hard to understand what gives validity to a tradition if it is not the lives and conventions of living people ». ⁷¹⁰ Il décrit également sa contribution en tant que témoin du Paris des premiers expatriés :

In the daytime, I was busy writing the short stories which went into *A Hasty Bunch*, a title which Joyce suggested because he found my American use of language racy. I was at that six weeks, and just as it was finished a flock of 'expatriates' descended upon the Rue Jacob, Sts. Pères, St. Germain section⁷¹¹.

A son tour, Samuel Putnam met en valeur sa position de témoin de l'époque de la plupart des expatriés, à savoir l'après publication en 1926 de *The Sun Also Rises* d'Hemingway. Il trouve étonnant que personne n'ait mis sur papier l'histoire complète d'une génération qui a contribué à l'histoire de la littérature et à celle de l'art en général. Ses propres mémoires, Putnam les qualifie comme un texte qui raconte l'histoire d'une

⁷⁰⁹ Bravig Imbs, op. cit., p. 9-10.

⁷¹⁰ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 8.

⁷¹¹ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 30-31.

génération à Paris Cette histoire comprend la représentation littéraire de cette histoire qui est inévitablement vue à travers l'expérience d'un individu :

This is rather, a book about a generation in Paris. That it would have been the same generation anywhere else is inconceivable; for the city by the Seine inevitably colored its life and work and shaped its destiny [...] There is no such thing as a Paris that everyone knows, that may be captured and put into a guidebook or a volume of whimsical reminiscences, for the benefit of the tourist or curiosity-seeker. It is always somebody's Paris⁷¹².

Josephson explique, pour sa part, son choix du genre des mémoires par le fait qu'il connaissait des personnes de prestige de cette période. Ses contemporains et lui ont cédé, dit-il, à la tentation de regarder l'histoire à partir des expériences de vie d'un groupe auquel ils appartiennent. Ils se voient comme des témoins de l'histoire qui vieillissent. Ils possèdent donc une distance critique qui leur permet d'analyser ce qui ils sont à l'époque :

As the decade [...] recedes into the past, some of us [...] have been greatly tempted to look back [...] we are curious to know what we really were [...] viewing past history in the context of a particular group's life-experience [...]⁷¹³

Callaghan écrit que la mort d'Ernest Hemingway lui donne le désir de rétablir des faits rapportés dans d'autres mémoires des années vingt à Paris. Il fait explicitement allusion aux mémoires de Samuel Putnam dont il conteste la véracité. Ce désir de la part de Callaghan conditionne son choix du récit des mémoires. Car, par le biais de sa rhétorique, Callaghan élabore sa plaidoirie pour défendre sa vision d'Hemingway tel qu'il le connaît d'abord à Toronto et ensuite à Paris :

⁷¹² Samuel Putnam, op. cit., p. 6-7.

⁷¹³ Matthew Josephson, op. cit., p. 3-4.

In the late forties, Sam Putnam wrote a book called *Paris Was Our Mistress*. According to this author, after playing tennis, I challenged Ernest to a boxing bout and he knocked me out in a round [...] I had known all along he would have to have it in this light. Anyway, Ernest, over the years, was getting lost to me in the legends [...] In my heart I knew Ernest couldn't possibly have turned into a swaggering, happy extrovert. How they ever got him into that light and how he put up with it, I don't know⁷¹⁴.

Hemingway, dans *A Moveable Feast*, commence sa préface en démontrant l'étendue de sa perspective historique parisienne. Il établit une distinction entre les connaissances qu'il pourrait partager avec d'autres témoins et celles qu'il croit davantage confidentielles. Ainsi, il ne met pas uniquement en valeur l'ampleur de sa familiarité avec le Paris dont il témoigne, mais également la conscience de ses choix narratifs :

For reasons sufficient to the writer, many places, people, observations and impressions have been left out of this book. Some were secrets and some were known by everyone and everyone has written about them and will doubtless write more.⁷¹⁵

En les confondant avec le genre autobiographique, Kay Boyle évalue, elle, la valeur des mémoires, par leur capacité à rendre hommage aux personnes victimes de l'injustice de leur vivant et dont la vie et l'œuvre méritent une revalorisation. Son choix du genre est motivé par la volonté de promouvoir la vie et l'œuvre de McAlmon : « To this end, *Being Geniuses Together* was compiled to present as accurate a portrait of Robert McAlmon as memory...could provide⁷¹⁶. »

Le choix de John Glassco, en ce qui concerne le choix du genre des mémoires, est motivé dans un premier temps par son intention de suivre un modèle – celui de l'écrivain irlandais, George Moore et ses *Confessions of a Young Man*. Mais lorsqu'il interrompt ses écrits à Paris et se trouve rapatrié à Montréal avec une tuberculose, il affirme qu'il n'a qu'un désir – poursuivre son écriture et ainsi vivre à nouveau une période de grand bonheur :

⁷¹⁴ Morley Callaghan, op. cit., p. 253-254.

⁷¹⁵ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. [8].

⁷¹⁶ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 333.

« [...] all I desired was to record, and in a sense re-live, a period of great happiness⁷¹⁷ ».

Après sa maladie, cependant, il abandonne de nouveau son récit pour ne le reprendre que trente-cinq ans plus tard : « After barely surviving the operation I turned away from my youth altogether⁷¹⁸. » Les mémoires de Glassco illustrent l'idée de Billson que le genre exprime la nostalgie que l'auteur ressent pour un passé qu'il révère et qui lui manque. À ses yeux, le récit représente le processus par lequel le mémorialiste confronte à nouveau et évalue ses souvenirs d'une époque de sa vie. Pour Billson, ce processus est toujours une recherche du temps perdu :

The memoir is inevitably *une recherche du temps perdu*. Like Proust, the memorialist believes past time is lost, and his anxious to regain relive and transmit it so that it will be preserved in all of its depth and wonder. It is the memorialist's belief in the importance of his memories as a unique contribution to our understanding of the past that motivates him to write⁷¹⁹.

3. Le modèle structurel des mémoires : témoin, participant, historien

Selon l'approche syntaxique, et le modèle structurel de Billson, le problème fondamental de la narration des mémoires en est un de persuasion. La tâche du mémorialiste est de représenter le monde véritable des hommes et de leurs actions pour qu'il soit objectivement reconnaissable, tout en l'interprétant selon ses valeurs. Sa vision subjective doit persuader le lecteur de la nature véridique du récit ainsi que de la légitimité de ses jugements et de son interprétation des événements. Le modèle que propose Billson est composé de trois positions rhétoriques : le témoin, le participant et l'historien :

⁷¹⁷ John Glassco, op. cit., p. xiii.

⁷¹⁸ Ibid.

⁷¹⁹ Marcus Billson, op. cit., p. 268.

The memoir's central narrative problem remains one of persuasion : the memorialist must convey the actual world of men and events so that it is empirically recognizable, while imparting to this world his own personal meaning and values. His subjective vision must convince the reader of his veracity and sound judgment. The form, or model, of the memoir consists of three rhetorical stances — the eyewitness, the participant, and the history—employed by the memoir-writer to evoke the historicity of his past and to argue for the truth of his version of history⁷²⁰.

3.1 Le témoin : choix narratifs et vision morale

Dans la position du témoin, le mémorialiste pense que de connaître l'histoire qu'il raconte : « de l'intérieur » lui donne une autorité narrative. Citant le duc de la Rochefoucauld, Billson écrit, « [...] 'je ne toucherai que les choses ou (sic) j'ai mêlé (sic), puisque le reste est assez connu'⁷²¹[...] »

Billson estime que les choix narratifs effectués en tant que témoin sont fondamentalement métaphoriques et que les valeurs du mémorialiste conditionnent la manière selon laquelle il voit et récrée le passé. Le témoin analyse son champ historique en décrivant la caractéristique des parties qui le constituent et en expliquant ensuite la relation entre elles. Les différences dans les similarités et les similarités dans les différences entre les valeurs de l'auteur et la réalité qu'il cherche à récréer ne représentent pas donc uniquement une vision métaphorique, mais aussi morale : « The memoir is a representation of a moral vision and that very vision is metaphorical, because it is evaluative of differences in similarities and similarities in differences between the author's values and the actuality he is seeking to re-create⁷²². » Billson cite Hayden White, le théoricien qui fait allusion à cette stratégie dans son article, « Interpretation in History » : « Metaphor, whatever else it does, explicitly asserts a similarity in a difference and, at least implicitly, a difference in a similarity. We may call this the provision of meaning in terms of equivalence or identity⁷²³. » Cette stratégie possède, selon Billson, une dimension éthique car implicite dans chaque

⁷²⁰ Ibid., 271.

⁷²¹ Ibid., p. 271.

⁷²² Ibid., p. 274-75.

⁷²³ Hayden White, "Interpretation in History," *New Literary History*, 4 (1973), p. 310.

métaphore est le désir de promouvoir certains valeurs en faisant les comparaisons pour démontrer la présence ou l'absence de ses valeurs dans les objets de comparaisons. Qui plus est, chaque choix narratif que fait l'auteur des mémoires représente également une métaphore. Or dans sa représentation du passé, ce qu'il inclut et ce qu'il exclut se décide en fonction de ses valeurs ou de ce qui est primordial pour lui :

The memoir is a representation of a moral vision and that very vision is metaphorical, because it is evaluative of differences in similarities and similarities in differences between the author's values and the actuality he is seeking to re-create⁷²⁴.

3.1.1 La recherche d'une communauté artistique

La vision morale de chacun de nos auteurs se révèle donc dans leurs choix narratifs et les métaphores qui en ressortent. Les choix narratifs de Malcolm Cowley et les valeurs qui y correspondent se trouvent dans sa métaphore de l'exil. Comme le titre de ses mémoires le suggère, le passé qu'il veut recréer dans son texte est celui d'une période de sa vie et de celle de certains de ses contemporains, et l'image à laquelle il l'associe est celle de l'exil. D'une centralisation culturelle et économique à New York au début de vingtième siècle à travers l'expatriation vers Paris, Cowley estime que les gens des lettres de sa génération se sont coupés de leurs racines. Il considère qu'ils ne réintègrent pas vraiment les États-Unis dès leur retour de Paris, mais plutôt pendant les années de la Grande Crise lorsqu'ils s'impliquent dans la vie littéraire et politique de leur pays. Cowley construit son récit autour de cette figure. Même chez ceux et celles parmi ses contemporains qui ne connaissent pas un succès critique ou commercial avec leurs romans ou leur poésie, Cowley perçoit une certaine intégration dans la société américaine, dans la reconnaissance qu'ils appartiennent à une société avec laquelle ils partagent certains valeurs communes : « The adventure had ended and once more they were part of the common life⁷²⁵. »

Ce sont aussi les valeurs communautaires qui semblent resurgir des choix narratifs de Bravig Imbs. L'instruction qu'il reçoit d'Antheil, Stein, et Elliot Paul, ainsi que sa

⁷²⁴ Marcus Billson, op. cit., p. 275.

⁷²⁵ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 289.

collaboration avec ce dernier, sont autant de métaphores des efforts artistiques collectifs dans un récit qui démontre la présence d'Imbs dans une communauté désirée. Sa recherche d'une communauté artistique motive son intérêt à se faire inviter au salon de Stein : « My one idea, having arrived, was to be invited again, not out of any snobbishness, but because I knew Gertrude Stein could teach me a great deal about writing⁷²⁶. » L'approbation de Stein et d'Elliot sert aussi à Imbs à essayer les critiques de ses premiers écrits : « I told Elliot that he and Gertrude were the only ones among many friends who had liked the book. "What more do you want?" he answered⁷²⁷. »

Robert McAlmon consacre également une grande partie son récit aux activités collectives de sa communauté artistique et littéraire à Paris, mais la représentation de celles-ci met surtout en valeur les sorties des membres de la communauté dans les divers cafés et bars de leur quartier. La vie et la disparition du groupe constituent le début et la fin de son récit : « Paris was by now, as it probably always has been to 'old-timers', completely finished, with all of the old crowd gone [...] ⁷²⁸ »

Pour leur part, les valeurs littéraires de Samuel Putnam sont exprimées par le biais de son désaccord avec la manifeste de *transition*, « Revolution of the Word ». Il considère que des tels efforts ressemblent plus à l'imitation de certaines tendances littéraires européennes qu'à une écriture américaine authentique. Ce sont plutôt les valeurs cosmopolites auxquelles Putnam fait allusion dans son récit. La valeur de l'expérience parisienne se trouve pour lui dans le fait que les écrivains de sa génération prennent conscience de la place des États-Unis dans le monde :

⁷²⁶ Bravig Imbs, op. cit., p. 118.

⁷²⁷ Ibid., p. 290.

⁷²⁸ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 305.

Perhaps the greatest discovery I have made on this other continent is that I am, when all is said, an American, hopelessly, irretrievably an American and by no means sorry for it. My Continental "period" is past. My cosmopolitan curiosity I trust I shall never lose, for that is something that America needs. What I would do is, take all I can from all the world and bring it to America⁷²⁹.

Quant aux choix narratifs de Matthew Josephson, ils révèlent son évolution entre ses deux séjours parisiens – de 1921 à 1923 et pendant l'année 1927. Après avoir fréquenté sur papier (et s'être laissé influencer par eux dans sa contribution éditoriale aux revues *Secession* et *Broom*), Josephson dénonce les valeurs artistiques de ses anciens camarades européens. Il explique à son ami Louis Aragon en 1927 qu'il se rend compte, peu après son retour aux États-Unis, que la philosophie dadaïste et plus tard surréaliste, consiste pour lui en une certaine volonté de ne pas faire face aux réalités sociales auxquelles les écrivains sont confrontés, comme tout le monde. Josephson qualifie tout simplement l'évolution de sa génération littéraire dans les années vingt de processus de maturation. Pour lui, cela va permettre des années fructueuses dans la décennie suivante :

The members of my « generation » were growing up with their century; for better or worse they were becoming more like men of reason. For many of them the thirties were to be the years of fruition⁷³⁰.

Ce sont les attentes de Morley Callaghan envers la communauté littéraire à Paris et la déception qui s'ensuit qui motivent ses choix narratifs. Il explique qu'à Toronto, il imagine une communauté littéraire de pairs, mais une fois installé dans la capitale française, il constate que les relations souvent difficiles entre les écrivains anglophones rendent impossible l'existence d'une telle communauté contrairement à leurs homologues français à Paris : « How unlike the French writers we were. Breton, Soupault, Aragon, Eluard, got together, got excitement out of talking about writing⁷³¹. »

Dans le cas d'Hemingway, sa vision morale concerne, dans *A Moveable Feast*, la relation entre les artistes et les écrivains qui possèdent une éthique du travail et ceux qui n'en

⁷²⁹ Samuel Putnam, op. cit., p. 247.

⁷³⁰ Matthew Josephson, op. cit., p. 385.

⁷³¹ Morley Callaghan, op. cit., p. 161.

possèdent pas. Comme on l'a constaté dans la deuxième partie de cette thèse, lorsqu'Hemingway se promène dans la ville après sa propre journée du travail, il établit une telle distinction entre les clientèles respectives des deux cafés le Dôme et la Rotonde.

Dans son récit, Kay Boyle oppose les valeurs de sa communauté littéraire parisienne et celles de l'« establishment » littéraire américain. Elle associe ce dernier aux convenances et aux prétentions littéraires d'écrivains tels qu'Henry James, Edith Wharton et T. S. Eliot :

The revolt that *Being Geniuses Together* bears witness to was against all literary pretentiousness, against weary, dreary rhetoric, against all the outworn literary and academic conventions. 'Down with Henry James! Down with Edith Wharton! Down with the sterility of *The Wasteland!*' the self-exiled revolutionaries cried out [...] There was no grandly experimental, furiously disrespectful school of writing in America, and we were going to create it [...] The lives of the very few who survived have now become barely recognizable in the distortion of time and memory, and constitute the fragile substance of myth⁷³².

Les choix narratifs de John Glassco de raconter et de revivre sa jeunesse à Paris, à la manière de Proust, tandis qu'il attend l'intervention chirurgicale qui peut lui sauver la vie, concernent sa vie sociale parisienne plutôt que son art. Mais à l'intérieur du récit lui-même, il se représente comme contributeur de la revue *This Quarter*, grâce aux premiers chapitres de ses mémoires. Il se présente également en tant qu'ami de Robert McAlmon et d'autres personnalités littéraires ou artistiques de la communauté parisienne anglophone. Selon Leon Edel, qui écrit l'introduction aux mémoires de Glassco, ce dernier veut aussi y répondre en quelque sorte à la caricature faite par Morley Callaghan dans sa nouvelle de 1929, « Now that April's Here » qui est publiée dans *This Quarter*. Edel affirme que Callaghan dessine un portrait peu flatteur de Glassco et de son compagnon montréalais Graeme Taylor lors de leur séjour à Montparnasse et que Glassco représente dans ses mémoires, donc, Callaghan en tant que torontois inexpérimenté et lui-même en tant que montréalais raffiné « It was like meeting people from a small town⁷³³. »

⁷³² Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 336.

⁷³³ John Glassco, op. cit., p. 89.

3.2 Le participant : rôle et image désirée

La position rhétorique du mémorialiste en tant que participant est celle qui détermine sa relation à sa société. Les valeurs qui conditionnent les choix narratifs de l'auteur se trouvent souvent dans la nature et les motivations de ses actions en tant que participant. Billson perçoit deux problèmes pour l'auteur des mémoires de ce point de vue. Puisque, comme sujet de son histoire, il n'est jamais indépendant de sa société et que son identité découle de celle-ci, son idée de sa propre identité dépend donc de forces extérieures fluctuantes. Deuxièmement, lorsque le participant cède sa subjectivité au profit du monde extérieur, il abandonne une partie importante de son identité qui l'aide à se définir. Par conséquent, il se sent quelque peu étranger à sa société (en partie construite par ses perceptions) qui lui donne son identité en tant que mémorialiste. Le participant entretient donc des rapports ambigus avec sa société et la définition de son identité. En tant qu'histoire du participant, Billson conclut que le mémoire lui-même devient un processus de réconciliation entre le participant et la matrice sociale dans un effort d'intégration du corps social : « [...] the participant desires to define himself as in society, and yet paradoxically to see himself also as against it⁷³⁴ ».

Les auteurs des mémoires de notre corpus se définissent principalement par rapport à la société qu'ils fréquentent à Paris dans les années vingt. Cependant, ils quittent leur propre pays pour développer leur talent littéraire, mais paradoxalement, les cercles littéraires auxquels ils appartiennent dans la capitale française sont souvent composés d'autres Américains ou Canadiens. Finalement, la plupart d'entre eux retrouvent leur pays natal au bout de quelques années, suggérant également une réconciliation identitaire avec la matrice socio-littéraire de leur pays d'origine.

Le mémorialiste, dans sa vie de prosateur, ne tire pas son principe d'activité de lui-même en tant que totalité, comme le fait l'auteur de l'autobiographie. Il ne peut non plus être compris qu'en relation avec ceux qui l'entourent. Il est alors dépendant des influences extérieures à sa personne, auxquelles il doit se soumettre qu'il les ait intériorisées ou non.

⁷³⁴ Ibid., p. 277.

La situation du participant dans le texte devient donc une lutte entre lui et le monde extérieur⁷³⁵. La distance qui sépare l'auteur qui écrit du participant qui agit détermine la manière dont le mémorialiste se voit. Il considère que sa participation dans l'histoire qu'il raconte a pris fin, donc il peut évaluer cette participation d'une façon autre que l'autobiographe ne pourrait le faire. À travers son récit, le mémorialiste définit sa place dans son milieu historique. Il veut également donner à son rôle un sens, un caractère et une signification. C'est une image qu'il désire projeter pour l'avenir mais ce sont ses actions et leurs résultats qui déterminent dans les faits la signification de sa contribution à l'histoire. Le lecteur, en conséquence, peut s'apercevoir de l'ironie non intentionnelle de l'auteur pris entre l'image qu'il pense construire et la représentation de certaines de ses actions qui semblent laisser la place à une toute autre interprétation :

One of the critical challenges the memoir can present as literature is precisely the reconciliation in the reader's mind between the participant's desired appearance and the reality of events. However the memorialist endeavors to mitigate or justify his actions (or disappointment), he is never really able to hide the end results of these actions, which determine ultimately the meaning of his activity⁷³⁶.

Le processus de l'écriture des mémoires tente de mitiger cette contradiction tout en soulignant la problématique identitaire qui en découle⁷³⁷. Les mémoires de notre corpus révèlent une dynamique entre la représentation de l'identité du sujet individuel et l'objet collectif de l'écriture qui relève de ses expériences parisiennes. Dans la position du participant, l'auteur des mémoires renforce l'autorité du témoin. C'est sans doute pourquoi les deux positions sont souvent assumées en même temps par l'auteur dans son texte⁷³⁸.

Expériences communes et histoire personnelle

Malcom Cowley fait allusion à maintes reprises, à sa place dans l'histoire littéraire de sa génération. D'emblée, il se présente comme celui qui écrit sa version de cette histoire. Ce

⁷³⁵ Marcus Billson, op. cit., p. 277-278.

⁷³⁶ Ibid., p. 276.

⁷³⁷ Ibid., p. 278.

⁷³⁸ Ibid., p. 275, 271.

sont les expériences qu'il considère communes aux membres de sa génération, telles un agencement collectif d'énonciation. Mais dès qu'il estime que son propre vécu s'écarte de celui de ses homologues, il indique que c'est son histoire personnelle ou individuelle qui occupe son récit. C'est le cas, par exemple, lorsque ses efforts pour créer un mouvement littéraire à New York autour de la revue *Broom* ne produisent pas les résultats souhaités :

At this point, too, the author begins to disappear from his book. In the preceding chapters, although I was trying to tell the story of a generation of writers, I felt justified in recounting my own adventures because they were in some ways representative of what was happening to others. That partly ceased to be true in the following years. After the suppression of *Broom* I had no energy for new undertakings and for a time I was simply another advertising copywriter who hated his job⁷³⁹.

Cowley et ses collaborateurs n'ont pas d'autre choix que de se reconvertir dans le milieu de l'édition commerciale (ou la bourse de New York, en ce qui concerne Josephson), pour gagner leur vie pendant qu'ils essaient de développer leurs projets littéraires :

A good many of us had tried to live on the margin of society, in a basement of the 'Village' or a cottage in the country, contenting ourselves with a pittance so that we might continue the work we thought we were called to and which we enjoyed. But our position grew always more untenable. We were the Forgotten Men; no one here 'owed us a living' [...] I thought a career in Wall Street might offer a short cut to some of the folding money I had long dispensed with, but now required in the most immediate sense⁷⁴⁰.

Membre du salon de Stein

Dans son récit, Imbs s'attribue le rôle de membre du salon de Stein et même de majordome pendant un certain temps. Il est celui qui présente Elliot Paul, un des éditeurs de *transition*, à Stein, lui permettant ainsi de faire paraître certains de ses écrits de nature expérimentale dans la revue. Il note également qu'il apporte son aide à Paul dans le lancement de la revue. La distance entre Imbs, l'auteur des mémoires, et Imbs, le participant

⁷³⁹ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 207.

⁷⁴⁰ Matthew Josephson, op. cit., p. 277-278.

qui fait ses débuts en tant qu'écrivain, lui fait attribuer son échec littéraire à son entêtement à suivre sa voie et écrire quelque chose de différent de son premier livre :

I [...] was well on my way to becoming the literary discovery of the year if I had not been so stubborn as to want to write in my own way, and not so wilful as to want to write something different from my first book⁷⁴¹.

De l'image qu'Imbs semble vouloir donner de son rôle, c'est l'aspect collectif qui ressort le plus. Ce qui relève de l'individuel n'est qu'échec. Son récit commence d'ailleurs avec son entrée dans le salon de Stein et se termine avec son expulsion de celui-ci :

[...] she stood planted in the center of the picture gallery and radiated energy to the little group of respectful young men and women surrounding her. I was only at the fringe, little more than an onlooker...I was longing to be presented, but as my only friend at the exhibition was George, and as he himself had just been presented, I could not very well ask him to introduce me. I felt my hopelessness keenly, for one of my great ambitions was to meet Gertrude Stein⁷⁴².

Éditeurs littéraires et chroniqueurs de leur communauté

McAlmon se représente surtout en tant que commentateur de la vie de sa communauté anglophone à Paris de ses débuts en 1921 jusqu'à sa dissolution en 1930. Mais il apparaît aussi dans ses mémoires comme un écrivain qui devient éditeur pour faire paraître avant tout l'œuvre d'autres écrivains, tout en étant celui de plusieurs de ses propres textes :

By this time William Bird and I were publishing books in Paris...Since, some of the books have been republished in England or America and have been greeted with praise, among them Robert Coates's *Eater of Darkness*; Mary Butts's *Ashe of Rings* ; Hemingway's *In Our Time*⁷⁴³.

L'image qu'il projette est celle d'un être indépendant par rapport aux influences littéraires qui dominent dans la communauté, tout en étant très impliquée dans la vie sociale de celle-ci :

⁷⁴¹ Bravig Imbs, op. cit., p. 207.

⁷⁴² Ibid., p. 15.

⁷⁴³ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 91.

By 1922 or 1923 there were quantities of Americans who had settled in France to stay indefinitely either in Paris or in small towns nearby. The American bars had not yet come into being, and there was a great deal more entertaining in the home than was later to occur⁷⁴⁴.

Les choix narratifs de Samuel Putnam suggèrent qu'il perçoit son rôle dans l'histoire littéraire de l'époque comme celui d'un participant et d'un chroniqueur⁷⁴⁵. Son passé de journaliste transparait dans les chapitres de son récit qui prennent la forme d'entretiens avec des écrivains et des artistes du milieu parisien de la fin des années vingt. Ces chapitres s'intitulent : « From a Latin Quarter Sketchbook » and « Continental Vignettes ». Même si Putnam affirme au romancier britannique et éditeur du *Transatlantic Review*, Ford Madox Ford, qu'il entend abandonner le journalisme pendant son séjour parisien, pour se consacrer à la littérature⁷⁴⁶, il fait peu d'allusion dans ses mémoires à ses efforts littéraires. Il rédige, cependant, deux livres à Paris. En revanche, lorsqu'il se souvient de ses expériences, d'abord en tant que signataire du manifeste « Direction », ensuite comme éditeur de la revue *This Quarter* et puis du *New Review*, il se révèle participant actif dans des débats qui ont lieu autour des lignes éditoriales des revues littéraires anglophones de l'époque :

We also announced our desire for 'an American art, not a badly translated and badly garbled European carry-over,' while realizing that 'America on the other hand needs to become more cosmopolitan [...] In orientation the *New Review* followed, more or less, the line laid down in the 'Direction' manifesto [...]'⁷⁴⁷

Agent des influences américaines

Josephson, lui, se présente comme celui qui connaît à Paris certains des acteurs principaux de l'histoire littéraire de cette période. Comme Cowley, il s'implique dans l'édition de la revue *Broom* et côtoie les dadaïstes. À travers ses associations, Josephson considère qu'il est l'agent des influences américaines chez ses homologues européens et inversement, compte tenu des œuvres qu'il édite dans la revue, des influences européennes sur un public américain :

⁷⁴⁴ Ibid., p. 34.

⁷⁴⁵ Samuel Putnam, op. cit., p. 6.

⁷⁴⁶ Ibid., p. 121.

⁷⁴⁷ Ibid., p. 229-230.

Through the agency of Americans like myself, the young Europeans transmitted their advanced ideas to the United States; and at the same time we young Americans were in some degree, carriers of new American influences and tendencies to Europe.

It happened that I was also actively associated, as an editor, with several of the 'little magazines' of the 1920's that were published by Americans abroad as well as at home. They provided one of the mediums through which young talent, destined to fame, first broke into print. Thus I was often in a good position to watch this burgeoning process⁷⁴⁸.

Amitiés littéraires compliquées

Dans *That Summer in Paris*, Callaghan définit son rôle dans l'histoire littéraire de cette période comme celui d'un ami et d'un collègue d'Hemingway, Fitzgerald et certains autres écrivains anglophones à Paris. Le sous-titre de ses mémoires précise que ses amitiés sont « compliquées ». L'image de Callaghan qui ressort de son récit est celle de celui qui tente toujours de démêler ses relations :

Whenever I would think of these two men who had been my friends, I would find myself growing fascinated at the way tiny details, little vanities, little slights, shape all our relationships. It is these little things, not clashes over great principles, that turn people against each other⁷⁴⁹.

Callaghan trace son évolution littéraire à partir de son besoin d'avoir l'approbation de ses amis à Paris jusqu'à sa conviction que la solitude est l'état *sine qua non* pour l'écrivain. Ses expériences parisiennes lui servent de révélation que la communauté littéraire idéale qu'il cherche n'existe pas :

⁷⁴⁸ Matthew Josephson, op. cit., p. 4-5.

⁷⁴⁹ Morley Callaghan, op. cit., p. 251-252.

[...] I was learning the grim lesson that all writers who aren't just morning glories, and go on, have to learn. In the beginning the good opinion of Hemingway and Fitzgerald had helped me to feel I was not alone — even in my hometown. Having passed the morning-glory period, I had learned that you can't be sustained by the praise and admiration of a few friends. You lose them along the way anyway, and since you should always be changing and becoming something else, the friends, if they stay alive, may not stay with you⁷⁵⁰.

Association et différence professionnelle

En rédigeant les mémoires de ses années à Paris, Hemingway sait qu'il est probablement, grâce à son roman *The Sun Also Rises*, l'écrivain américain le plus identifié au milieu sur lequel il s'apprête à écrire. Puisque les valeurs qui conditionnent les choix narratifs d'Hemingway concernent la morale du travail artistique, il s'associe, en tant que participant, à une pratique assidue de cette éthique dans sa société et affiche sa différence lorsque ses membres ne partagent pas sa conception du travail. Ainsi, s'oppose-t-il à Gertrude Stein et à Sherwood Anderson, auxquels il fait allusion pour leur influence sur son apprentissage littéraire. Il le fait en élucidant l'origine de la citation célèbre de Stein : (« Vous êtes tous une *génération perdue* »). Celle-ci figure dans l'épigraphe du *Sun Also Rises* et contribue d'une manière significative à l'image d'Hemingway lui-même mais aussi à celle de sa société d'expatriés à Paris dans les années vingt.

Le commentaire de Stein est lui-même une citation de son garagiste qui reproche à un jeune employé son manque de sérieux. Hemingway révèle qu'il ironise lorsqu'il l'emploie comme inscription au début de son roman en le juxtaposant à une citation de l'Ecclésiaste (« Une génération s'en va, une autre vient, et la terre subsiste toujours. Le soleil se lève, le soleil se couche; il soupire après le lieu, d'où il se lève du nouveau ») :

⁷⁵⁰ Morley Callaghan, op. cit., p. 253.

'You are all a lost generation.'

-Gertrude Stein *in conversation*

'One generation passeth away, and another generation cometh; but the earth abideth forever [...] The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth to the place where he arose [...] The wind goeth toward the south, and turneth about unto the north; it whirleth about continually, and the wind returneth again according to his circuits [...] All the rivers run into the sea; yet the sea is not full; unto the place from whence the rivers come, thither they return again.'

-*Ecclesiastes*⁷⁵¹

Hemingway insiste davantage sur l'ironie de la déclaration de Stein quand il pointe le contraste qui existe entre la diligence qui lui est chère dans son métier et l'indolence et le narcissisme qu'il perçoit dans le travail de ses aînés, Stein et Anderson : « I thought of Miss Stein and Sherwood Anderson and egotism and mental laziness versus discipline and I thought who is calling who a lost generation?⁷⁵² ». Il essaie de se définir dans le contexte de sa société parisienne précisément en mettant l'accent sur le dilemme du mémorialiste pris dans la position du participant. Or, sachant que son identité est dépendante de son association à cette communauté, il s'affirme en exprimant un sentiment d'étrangeté par rapport à celle-ci.

Rôle de soutien des grands écrivains

Kay Boyle décrit son rôle dans le milieu littéraire de cette époque comme celui d'un soutien des grands écrivains et de leur art. Elle met ses propres projets littéraires au second plan pour s'engager dans la vie active. Initialement, elle pense demander un poste, même de dactylographe ou de secrétaire mais c'est finalement à Ernest Walsh et sa revue *This Quarter* et à Eugene Jolas de *transition* qu'elle offre ses services :

⁷⁵¹ Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, p.[4].

⁷⁵² Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 30.

I wanted to find work in a bookshop (Sylvia Beach's), or with a publishing company (Robert McAlmon's), and give my daily allegiance to the words that others were able to set down [...] What difference did it make that I had written over a hundred pages of a book, and countless poems, if I had not found a way to bring that brooding, inner life into the field of action? [...] I would go to Sylvia Beach's shop and ask her for Robert McAlmon's address, and once I had found him, I would ask him to give me a job. I could type, I could take dictation, I could read proof [...] But even if I could not explain to McAlmon my need to serve, he would somehow hear the words I could not say⁷⁵³.

Image d'un esthète

C'est l'image d'un esthète dans le style d'un George Moore ou d'un Marcel Proust qui émerge des mémoires de John Glassco. Il met en scène son choix tragique d'une vie insouciant à Paris plutôt que consacrée à son art. L'ironie non intentionnelle de la part de l'auteur dont parle Billson entre l'image que l'auteur pense construire et celle que le lecteur peut apercevoir dans l'interprétation de certains éléments du récit joue un rôle important dans les mémoires de Glassco. L'auteur déclare que dans ses souvenirs de cette époque, il se voit davantage comme un personnage de roman plutôt que comme la personne qu'il a vraiment été : « This young man is no longer myself [...] in my memory he is less like someone I have been than a character in a novel I have read⁷⁵⁴. »

3.3 L'histor : l'auteur promet sa version des faits historique

L'auteur des mémoires adopte la position d'*histor* lorsqu'il raconte des événements qu'il n'a pas observés directement, ou lorsqu'il veut donner des informations supplémentaires pour élucider son histoire. Cette position met en valeur l'historicité du passé de l'auteur et sert à promouvoir la véracité de sa vision historique. Billson donne pour exemple *A Moveable Feast*, où Hemingway fournit des informations sur les sujets de controverse tels que l'origine de la phrase « une *génération perdue* » ou sa rupture avec Gertrude Stein, pour rétablir les faits⁷⁵⁵.

⁷⁵³ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 103, 105, 107.

⁷⁵⁴ John Glassco, op. cit., p. xiii.

⁷⁵⁵ Marcus Billson, op. cit., p. 279.

Ses rapports avec Stein que commente Hemingway dans *A Moveable Feast* relèvent de la sphère intellectuelle, qu'ils discutent de littérature ou de peinture. Mais quand, dans sa manière de voir, Stein déborde du cadre ainsi circonscrit, Hemingway montre une désaffection à son égard. Finalement, il suggère que les prétentions artistiques de Stein éveillent en elle un côté dictatorial qui rend impossible pour lui une vraie sympathie à son endroit :

[...] She quarreled with nearly all of us that were fond of her... Finally she even quarreled with the new friends but none of us followed it any more. She got to look like a Roman emperor [...] I could never make friends again truly, neither in my heart nor in my head⁷⁵⁶.

C'est de la position de l'histor, écrit Billson, et de sa stratégie, qualifiée par lui de « contextualiste » qu'arrivent les digressions du genre – les propos éditorialiste et généraliste – avec des catégories et des règles historiques. Cette stratégie de l'interprétation historique fournit la définition la plus concise de ce que Billson entend par « contextualiste ». Pour l'expliquer, il cite à nouveau l'article d'Hayden White « Interpretation in History » dans lequel White affirme que la stratégie rhétorique employée par le mémorialiste dans la position de l'histor en est une où le champ historique est peuplé d'entités intégrées dans une structure des relations clairement identifiable. Si l'interprétation qui est faite dans la position du témoin implique surtout l'analyse des éléments particuliers d'un moment historique, celle qui provient de la position de l'histor cherche plutôt à établir une synthèse des éléments dans son champ d'étude : « [...] a fully explicated historical domain will appear as a field of *integrated* entities governed by a clearly specifiable structure of relationships, or syntax [...] For this kind of historian, 'explanation' strives not for *dispersion*, but for *integration*, not for *analysis*, but for *synthesis*⁷⁵⁷ ». Cependant, dès que la position du témoin est adoptée, le sujet prééminent du récit devient la confrontation entre l'individu et le monolithe que constitue l'environnement :

⁷⁵⁶ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, op. cit., p. 119.

⁷⁵⁷ Marcus Billson, op. cit., p. 279.

Nevertheless, once the memorialist becomes the eyewitness, the idiographic strategy tends to predominate. Then the labyrinths of the social scene and the confrontation of the individual with the monolith of his environment become the engrossing subject of the memoir, rather than the workings and effects of national affairs and policies, overview descriptions of battles and intrigues, generalizations of historical categories and laws⁷⁵⁸.

4. Synthétiser ses mémoires dans un ensemble : des histoires qui se parlent

C'est donc dans la position rhétorique de l'histor que les modèles des expériences communes de sa génération, ainsi que les analyses de la situation littéraire américaine avant et après les années vingt, de Malcolm Cowley trouvent leur place : « ...they were different from the writers who preceded them [...] Until they were thirty most of them would follow a geographical pattern of life⁷⁵⁹[...] ».

Dans un corpus de mémoires où les auteurs témoignent du même milieu et de la même époque, comme celui de cette thèse, la position rhétorique de l'histor se révèle lorsque les mémorialistes ont conscience de l'existence d'autres versions historiques des événements auxquels ils font allusion dans leurs textes. L'auteur choisit sa manière de synthétiser son récit de façon à ce qu'il ait sa place dans ce contexte d'un dialogue intertextuel.

Les élucidations d'Hemingway au sujet de sa relation avec Gertrude Stein renvoient le lecteur aux mémoires de Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* où il est aussi question de cette relation. C'est aussi le cas avec *Confessions of Another Young Man* de Bravig Imbs. S'il affirme dans son introduction que Stein n'a pas besoin de présentation, c'est sans doute à cause du récit de cette dernière. Mais aussi bien qu'un dialogue potentiel avec les mémoires de Stein, Imbs occupe la position d'histor lorsqu'il représente le salon de Stein comme un champ historique gouverné par une structure ou une syntaxe clairement identifiable des relations.

C'est le quartier de la communauté littéraire anglophone que représente McAlmon en tant que champ des entités intégrés dans une structure des relations. C'est de cette perspective

⁷⁵⁸ Ibid., p. 279-280.

⁷⁵⁹ Malcolm Cowley, *Exile's Return*, op. cit., p. 4, 6.

qu'il donne sa version de l'altercation entre Cowley et le patron du café La Rotonde qui apparaît dans *Exile's Return*, publié quatre ans avant les mémoires de McAlmon. Ce dernier se permet dans la position d'histor des propos éditorialistes au sujet des activités littéraires de Cowley :

It was thought that Cowley had been saved a six months' jail term, for they are strict in France about fisticuffing. In any case, Cowley soon went back to America and joined the staff of the New Republic, where he could be duly ponderous, the young intellectual fairly slow on the uptake, who startled a naïve public by daring to declare (in 1933) that was is a sell and a disillusionment, and that MacLeish, Hemingway, and all of us should say so⁷⁶⁰.

Mais il se met aussi dans la position de l'histor lorsqu'il veut rétablir les faits par rapport à son mariage avec la poétesse britannique ainsi qu'à propos de son expatriation à Paris. Son récit de ses expériences avec la famille de celle-ci à Londres sert justement à préparer celui de son séjour parisien :

I had married a girl under her writing name, and when getting the license and informed of her family name it meant little to me. However, I knew that she was connected with great wealth...I had left America because of events and had never been, and am not now, romantic about Europe⁷⁶¹.

D'une manière plus explicite, McAlmon fait allusion à *The Autobiography of Alice B. Toklas* pour rectifier des affirmations de Stein à propos de la publication par McAlmon du livre de Stein *The Making of Americans*. Si Stein allègue dans ses mémoires que c'est McAlmon qui propose d'éditer son roman, McAlmon, lui, affirme le contraire – à savoir que c'est elle qui le convainc en lui disant qu'elle peut assurer un certain nombre de ventes :

⁷⁶⁰ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 38.

⁷⁶¹ Ibid., p. 1, 256.

In her recent biography extolling herself, she says that McAlmon wanted to publish her *The Making of Americans*, and she graciously allowed this. The fact is that she wrote to that individual asking him to tea, and suggested that he publish the book...As Miss Stein assured him that she was sure of about fifty people who would buy the book, he took it on...Since Miss Stein so believed in her own genius, it occurred to McAlmon that she might sell a painting from her collection for fifty times what she had paid for it and pay her own printing bill. She sold not more than ten of the fifty copies she had counted on selling, and the remaining forty she gave out as review copies, or to friends, who were at that time her only substantial public. What happened to the rest of the edition is another and quite as sordid a story⁷⁶².

Dans ses mémoires, Putnam affiche sa volonté d'élaborer une synthèse avec son propre texte et celui de Cowley : « In his *Exile's Return* (published in 1934), Malcolm Cowley has made an extremely valuable contribution to the chronicle [...] My report may supplement the earlier, incomplete ones⁷⁶³[...] ».

Josephson associe le désir même de rédiger ses mémoires à son besoin de contester et corriger une anecdote que Putnam écrit à son propos. Mais ce désir est accompagné de celui de rétablir les faits d'une manière plus globale et de mettre en question l'image d'une *génération perdue* :

The fact that statements have been published concerning my own activities that are three thousand miles wide of the mark has hardened my resolve to contribute my own recollections [...] We must dispose of the fallacy of the Lost Generation once and for all. How did this misleading nomenclature come into such wide usage?⁷⁶⁴

C'est également le besoin des rétablir les faits qui semble être à l'origine du récit de Morley Callaghan, comme nous l'avons vu précédemment dans ce chapitre. L'incident, en particulier, qu'il veut élucider est celui du célèbre match de boxe avec Hemingway, mais comme Josephson, il se sert de cet événement pour généraliser sur le développement littéraire d'Hemingway et de Fitzgerald ainsi que sur l'histoire des écrivains à Paris dans les années vingt. Callaghan conclut que la plupart de ses homologues, comme Hemingway, veulent

⁷⁶² Ibid., p. 206-207.

⁷⁶³ Samuel Putnam, op. cit., p. 6.

⁷⁶⁴ Matthew Josephson, op. cit., p. 5-6.

regarder leur propre histoire comme s'il s'agit d'un personnage dans un roman. Hemingway, écrit-il, se résout à regarder son match de boxe avec Callaghan d'une manière fictive, mais qui corresponde à son image de ses relations avec Callaghan et Fitzgerald : « I was sure by this time that, as a storyteller, this version to him was imaginatively true⁷⁶⁵. » Cette volonté de l'écrivain de se construire une image trouve un écho dans les propos de Callaghan. Il considère, à ce propos, que les tendances littéraires de l'époque se caractérisent par un recours constant à la métaphore de façon à ce que l'écrivain ne soit pas obligé de se confronter à l'objet de sa propre écriture.

De son côté, Kay Boyle déclare au début de son texte qu'il s'agit d'un dialogue avec Robert McAlmon. Elle met en parallèle leurs histoires personnelles. Lorsque McAlmon prend comme épouse la poétesse britannique Bryher, Boyle commence sa relation avec un ingénieur français qu'elle épouse la même année et qui l'emmène vivre en France :

[...] this memoir is part of a dialogue I have never ceased having with Robert McAlmon [...] The present dialogue begins in 1921, when McAlmon married Winifred Bryher in New York and went to England [...] I was nineteen, and in love with a French engineer, an exchange student, who had just graduated from the University of Cincinnati [...] Our life together was going to be a confirmation of our impatience with conventions and our commitment to something called freedom in which we believed so passionately (the terms as contemporary and familiar as that)⁷⁶⁶.

En tant qu'histor, elle fait l'amalgame, entre la révolte que signifient pour elle son mariage et son expatriation et celle des jeunes de 1968, date à laquelle elle rédige ses mémoires. Elle décrit sa révolte comme une affirmation de son impatience vis-à-vis des conventions sociales de l'époque et de son attachement à la liberté individuelle. Boyle adopte aussi une posture éditorialiste dans la position d'histor. C'est le cas lorsqu'elle associe sa décision de quitter son pays pour la France au désir de devenir écrivain dans un pays qui, à l'encontre des États-Unis à l'époque, n'emprisonne pas le chef du parti socialiste ou ne harcèle pas des écrivains comme Upton Sinclair l'est par le gouvernement américain. Les

⁷⁶⁵ Morley Callaghan, op. cit., p. 253-254.

⁷⁶⁶ Robert McAlmon et Kay Boyle, op. cit., p. 11-13.

expériences de Boyle avec son mari et sa famille en Bretagne et en Normandie servent à élucider son récit en fournissant l'arrière-plan de sa formation littéraire parisienne :

There was little difference between our revolt and that of the young of 1968, except that it was far less desperate, in a far less critical and despairing time [...] In a country that did not put its socialists in jail, as Eugene Debs was jailed in America, and did not harass its writers, as Upton Sinclair was harassed, I was going to write a novel in the quiet and peace of alien Brittany, and Richard was going to work his future out⁷⁶⁷.

Dans sa position d'histor, Boyle essaie d'intégrer ses premières tentatives d'écriture aux efforts littéraires et éditoriaux de McAlmon et de son collaborateur à la revue *Contact*, William Carlos Williams : « [...] I was proud when *Contact* published a poem of mine (in June 1923) in the same issue with Bill Williams' 'New England' and McAlmon's 'Growth in the City'⁷⁶⁸. » Elle les représente, ainsi que Walsh, comme des entités intégrées au sein d'une lutte littéraire révolutionnaire commune: « Yet these three men had one enduring thing in common, and that was their commitment, as selfless as a woman's, to the work of other men. »⁷⁶⁹

Cette structure des relations littéraires et éditoriales est définie par Boyle comme celle qui unit, qui synthétise les efforts littéraires qu'elle observe à cette époque. Toutes les revues anglophones qui publient une littérature expérimentale fonctionnent comme une seule publication continue. « Bill saw all the little magazines [...] as one single magazine [...] »⁷⁷⁰. Lorsque *This Quarter* disparaît après la mort de Walsh, Boyle considère que Jolas, Paul et Robert Sage s'inscrivent dans une politique éditoriale similaire à celle de Walsh, en faisant paraître *transition* : « The first number of *transition* [...] a continuation of the exchange [...] that had come to an end...with Michael's death⁷⁷¹. » Mais c'est surtout — écrit Boyle — la révolution de la parole, prônée par *transition*, qui ressemble le plus à sa propre

⁷⁶⁷ Ibid., p. 14.

⁷⁶⁸ Ibid., p. 11.

⁷⁶⁹ Ibid., p. 170.

⁷⁷⁰ Ibid., p. 173.

⁷⁷¹ Ibid., p. 212.

révolte : « [...] even before going to Paris I had begun to understand my own impatience with at least nine tenths of contemporary American writing⁷⁷² ».

Comme Boyle publie son récit après ceux de la plupart des auteurs de ce corpus, elle fait référence à certains autres de ses textes. Elle réplique également aux mémoires posthumes d'Hemingway concernant sa relation avec Walsh et elle sert de sa position d'histor pour affirmer qu'Hemingway a une dette littéraire envers McAlmon.:

Pauline [...] said she didn't want to hear anything about McAlmon [...] 'Ernest owes him nothing!' Pauline cried out. 'He paid that debt back — if it was a debt — by getting McAlmon a New York publisher, his own publisher! But when McAlmon repeated to the publisher these stories about Ernest, that was the end of the whole thing!'

'You're talking through your hat!' Michael shouted [...] Ernest is as close to me as a brother, and he's never had anything but good to say of McAlmon and his work! [...] once Pauline had returned to Paris, Hemingway's long weekly letters to Michael ceased⁷⁷³[...]

Dans son introduction des mémoires de John Glassco, Leon Edel souligne le fait que Glassco apparaît dans celles de McAlmon. Il met aussi en opposition le récit de Glassco avec celui d'Hemingway, qui apparaît six ans plus tôt. *Memoirs of Montparnasse*, écrit Edel, constitue un texte plus "humain" et plus "actuel" que celui d'Hemingway⁷⁷⁴. C'est la perspective de Glassco, en tant que mémorialiste qui, selon Edel, le différencie de la plupart de ceux et celles qui témoignent de ce milieu historique. Car Glassco commence son texte dès son arrivée à Paris à dix-huit ans, tandis que les autres auteurs écrivent plusieurs années ou décennies après les faits :

If his book is more modest than most of the Montparnasse memoirs, it is more immediate — possessing almost the effect of 'instant' memory, total recall. The other memoirs (I have read I believe most of them) look back from middle life⁷⁷⁵.

⁷⁷² Ibid., p. 235-236.

⁷⁷³ Ibid., p. 183-184.

⁷⁷⁴ John Glassco, op. cit., p. ix.

⁷⁷⁵ Ibid., p. x.

Ce dialogue intertextuel donne au corpus un caractère polyphonique. En livrant son témoignage du phénomène d'expatriation littéraire à Paris, chacun de ces auteurs participe à un effort collectif. Or, puisque l'identité qui prédomine dans le genre des mémoires est celle de l'individu dans la matrice sociale, chacun des récits du corpus se penche sur la place de son auteur dans sa société parisienne historique. Mais l'identité que l'auteur désire se conférer est inévitablement modifiée lorsqu'elle est considérée dans le contexte du corpus.

Dans la position rhétorique d'« histor, » chacun des mémorialistes cherche à établir une certaine autorité en ce qui concerne son rôle dans les faits historiques en fournissant des informations supplémentaires à celles qui existent dans d'autres mémoires. Les référents ou les détails peuvent être modifiés d'un récit à l'autre mais c'est souvent de l'ordre de l'interprétation des événements qu'a lieu ce dialogue à plusieurs voix.

Dans une perspective postcoloniale, les mémoires de ce corpus constituent un agencement collectif d'énonciation qui répond au désir de contribuer à une histoire littéraire nationale américaine ou canadienne. Dans cet ensemble, les sujets se représentent d'abord en tant que membres d'une communauté littéraire à Paris, mais aussi par rapport à leurs pays d'origine et par rapport à l'ombre de la littérature britannique qui plane sur leur littérature nationale. Avant tout, cependant, ils se représentent dans leurs mémoires dans le désir de « devenir écrivain » à Paris dans les années vingt.

Ces mémoires représentent l'émergence d'une identité collective à travers leurs auteurs. Que le mémorialiste s'associe à sa communauté ou à une matrice sociale plus générale constitue une suite logique au rôle de synthétiseur du histor. La thèse de Cowley, à savoir que les expériences communes produisent une identité commune, constitue le point de départ des différents efforts des auteurs de ce corpus pour affirmer leurs similarités et leurs différences vis-à-vis des autres membres de leur matrice socioculturelle.

5. Conclusion

Qu'en est-il alors de l'objet du discours de ces mémorialistes : une expérience littéraire formatrice, à Paris, dans les années vingt? En tant que mémorialistes cet objet est, comme dirait Deleuze, le fait de « devenir-écrivain ». Ils se jugent en tant qu'auteur des mémoires, par rapport à leur passé collectif, dans les années vingt ainsi que durant les années ou les décennies antérieures en tant qu'écrivains ou gens de lettres américains ou canadiens. C'est dans ce sens que Deleuze peut dire que l'écrivain de profession peut se juger d'après son avenir personnel ou d'après la postérité. Les devenirs contenus dans l'écriture de ce corpus, ou lignes de fuite, concernent la résistance de leurs auteurs aux puissances établies du monde littéraire anglophone durant cette décennie. Qu'il s'agisse du succès littéraire de certains d'entre eux, plus généralement de la reconnaissance internationale d'une littérature d'expression anglaise américaine, ou à l'inverse des échecs de certains autres et d'un projet collectif de littérature expérimentale anglophone à Paris, il s'agit bien chaque fois d'une réponse à ces puissances littéraires établies.

C'est le processus d'une formation littéraire qui est représenté dans ces textes. À leurs contemporains des États-Unis et du Canada qui vivent toujours sous l'ombre littéraire de l'empire britannique, les mémoires présentent une écriture expérimentale. Le contenu, ou l'agencement machinique du désir de ces textes correspond à la rencontre ou au « devenir » de leurs auteurs en tant que sujets de leurs récits et à travers les efforts littéraires dont ils font état. L'agencement collectif d'énonciation de ce corpus vient du fait que ces auteurs se servent des mêmes signes puisque, entre autres, leurs discours possèdent les mêmes objets historiques. C'est donc un agencement qui se sert de ses signes pour installer un dialogue intertextuel. Leur devenir-écrivain découle d'une rencontre avec d'autres auteurs de ce corpus.

Cet agencement collectif d'énonciation, ou plutôt les signes qui le composent, leur donne une identité collective. Lorsqu'ils font référence aux lieux, aux gens et aux situations historiques, ils contribuent chacun à l'élaboration de cette identité. Ils développent un lien d'appartenance ou d'identité avec un nouvel environnement géographique, social et littéraire

et répondent ainsi à ce problème postcolonial fondamental. La construction de ce lien, produit de leur agencement du désir à travers le partage ou la mise en texte de cette expérience, les mémoires, représente précisément en tant qu'agencement collectif d'identité, le produit ultime d'un agencement machinique du désir à l'origine de la composition d'un groupe social.

Les textes de Cowley, Josephson et Putnam utilisent la position d'histor pour représenter l'identité collective des écrivains américains à Paris en la plaçant dans le contexte de l'évolution générale des lettres américaines pendant les années vingt. Kay Boyle oppose les efforts collectifs des expatriés anglophones à Paris pour créer une écriture révolutionnaire à une Amérique qui en bout de compte n'en veut pas. Boyle cite des extraits d'un discours de son compatriote Nelson Algren dans lequel il s'interroge sur les conséquences des pressions insupportables que certains des écrivains les plus notoires des États-Unis ont subi de la part du monde de l'édition pour que leur œuvre connaisse toujours un succès commercial. Boyle ajoute au constat d'Algren, qu'elle considère que ces pressions viennent également du public, qui n'écrit pas et à qui, dirait Deleuze, l'écrivain s'adresse dans son devenir-écrivain. C'est le désir de ces derniers, écrit Boyle, de repousser les frontières de la vie privée de l'homme de lettres pour qu'il ne reste que l'homme public et célèbre :

Look at Scott Fitzgerald's life, look at what Hemingway turned into, Algren was saying to us; look at Hart Crane's end. But I believe the collapse is brought about as well by the terrible hunger of those who do not write to know the writer, to encroach upon his privacy in order to maneuver the secret from him, to violate the territory of his private life.⁷⁷⁶

De fait, Boyle attribue l'échec littéraire de McAlmon à son incapacité ou à son refus d'être à l'image désirée d'un public littéraire : « It was the bitter recognition of public demands made on the private self that outraged McAlmon. The mere sight of an American publisher transformed him into a scornful, scathing man⁷⁷⁷. »

⁷⁷⁶ Ibid., p. 334.

⁷⁷⁷ Ibid., p. 335.

L'analyse faite par Boyle de cette dynamique entre l'écrivain américain et son public ressemble au concept de Deleuze du but ultime ou de la finalité de toute écriture. Si l'écrivain permet que son écriture lui serve de guide, selon Deleuze, il sera traître envers sa propre société (ou la « majorité » qui la caractérise) ; il perdra alors l'identité que cette majorité cherche à lui imposer pour en assumer une autre qui sera le résultat de sa rencontre avec une altérité ou une minorité pour laquelle, et à la place de laquelle, il écrit. Pour Deleuze, le devenir-écrivain signifie devenir autre chose dans cette double-capture où chacun se déterritorialise lors de la rencontre. En témoignant de leurs efforts d'écriture au nom d'un peuple qui manque, les auteurs de notre corpus, créent ou inventent leur propre communauté minoritaire.

L'identité ou l'image que la majorité veut imposer est, selon Deleuze, le produit d'un système social qu'il caractérise de visage ou de « mur blanc, trou noir ». Le mur blanc représente le visage ou la signification dominante à laquelle une société veut que l'écrivain se soumette et le trou noir, ou les yeux, la subjectivité de l'auteur. Le problème que Deleuze pose est celui de savoir comment « défaire le visage en libérant en nous les têtes chercheuses qui tracent les lignes de devenir. »⁷⁷⁸

La tension qui existe entre la création des lignes de fuite ou de devenir et la soumission aux puissances établies de la majorité est un élément central de l'identité collective qui émerge de ces mémoires. À cet égard, Boyle oppose McAlmon et Hemingway : Hemingway est celui qui se soumet à ces puissances, contrairement à McAlmon. Morley Callaghan perçoit aussi l'image publique créée pour Hemingway, une image que ce dernier finit par assumer, en tant que symptôme d'une tendance plus généralisée de la culture littéraire de l'époque. Callaghan constate qu'un recours à l'image et à la métaphore pour éviter une rencontre entre un auteur et l'objet de son écriture est caractéristique de cette période :

⁷⁷⁸ Deleuze, "Sur la supériorité de la littérature anglaise-américaine", p. 57.

I remember deciding that the root of the trouble with writing was that poets and storywriters used language to evade, to skip away from the object, because they could never bear to face the thing freshly and see it freshly for what it was in itself. A kind of double talk; one thing always seen in terms of another thing. Criticism? A dreary metaphor.⁷⁷⁹

L'image publique ou le « visage » d'Hemingway lui pose problème lorsqu'il le perçoit devenir l'objet même de son écriture : « In the beginning I had been sure Hemingway would be a broad objective writer like Tolstoy. Was he to become an intensely personal writer, each book an enlargement of his personality in the romantic tradition? ». ⁷⁸⁰ La décision de Callaghan, à la fin de son récit, de rentrer à Toronto, peut être interprétée comme une réaction à cette soumission aux exigences de la vie publique de l'écrivain. Elle constitue le désir d'une rencontre nouvelle avec sa minorité canadienne d'origine après son appartenance à la minorité littéraire anglophone à Paris; elle est aussi une manière de « perdre son visage » pour devenir « imperceptible » selon la formulation de Deleuze.

C'est dans ses efforts pour s'isoler dans son écriture qu'Hemingway entreprend de se retirer. Sa technique de commencer ses récits avec « une seule phrase vraie », son projet d'écrire sur ce qu'il connaît et de reproduire la langue comme ses compatriotes la parlent, représentent sa tentative pour « rencontrer » les objets de son écriture. Cependant, son isolement est interrompu par sa célébrité dont il parle à la fin de ses mémoires. Lorsqu'il évoque ce moment de sa vie, Hemingway reconnaît lui-même l'impact négatif que l'image ou le « visage » qui lui est donné par son public aura désormais sur lui et sur son écriture.

McAlmon se représente dans son récit en tant que celui dont l'écriture « rencontre » sa minorité américaine d'une manière plus authentique que celle de Sherwood Anderson, Hemingway ou Callaghan. Cette représentation du contenu de ses mémoires lui permet de porter un jugement sur lui-même dans sa qualité d' « écrivain de profession » pendant les années vingt, et en tant qu'auteur des mémoires à la fin des années trente, qui a eu moins de succès commercial que ces trois autres écrivains.

⁷⁷⁹ Callaghan, 15.

⁷⁸⁰ Ibid., 102.

L'agencement collectif d'énonciation formé dans ce corpus de mémoires est, en effet, le produit ultime de l'agencement machinique du désir. Comme dirait Deleuze, l'écrivain crée des agencements des agencements qui l'ont inventé. Ce sont des signes d'agencements machiniques du désir qui conduisent ces écrivains en devenir à Paris, et qui aboutissent dans un agencement collectif d'énonciation dans leurs récits. Lorsqu'un auteur essaie, avec ses mémoires, de formuler une énonciation individuelle par rapport à ce milieu littéraire, ses efforts sont vains dès lors qu'un autre mémorialiste ajoute des rouages à cette histoire.

CONCLUSION

Dans un article du journal quotidien français *Libération*, intitulé Hemingway, « Paris à la trace », qui date du premier juillet 2011, il est question du « motif parisien chez Hemingway ». L'auteur, Jean-Louis Tissier, perçoit dans les souvenirs d'Hemingway qui forment *A Moveable Feast*, « un territoire, complice et affectif; un espace vécu dans sa familiarité, ce que les géographes, depuis les Grecs, appellent un écoumène, un habitat, avec ses 'habitus', selon Bourdieu. La singularité est qu'il s'agit d'un exogène, venant du monde dit nouveau, qui, dans l'ancien, trouve les lieux qui deviennent ses marques ». Il conclut son article en écrivant : « Paris fut sans doute, sa ville, celle où le provincial du Middle West a su se construire, en habitant en écrivant »⁷⁸¹.

La parution récente de ces analyses me permet, au terme de cette étude, mes dernières remarques sur le thème de la formation littéraire dans ce corpus de textes. D'abord, Hemingway est sans doute l'expatrié anglophone qui a marqué le plus son territoire parisien, puisque c'est invariablement lui dont on parle lorsque l'image de l'expatrié américain surgit. Comme un film récent de Woody Allen, *Midnight in Paris*⁷⁸², l'atteste, Gertrude Stein et F. Scott Fitzgerald ont leur importance dans la mémoire collective, mais Hemingway est celui à qui l'on doit la création de ce mythe. Comme constaté ailleurs dans cette thèse, Stein appartient à la génération précédente, au Paris d'avant la Première Guerre mondiale. Son Paris est celui d'un Picasso et d'un Matisse à peine connu et une ville dans laquelle il y a peu d'Américains comparativement aux années vingt. Quant à Fitzgerald, il a peu écrit sur ses souvenirs personnels de Paris (et guère davantage sur sa vie sur la Côte d'azur). C'est Hemingway donc, en citant avec ironie Stein et sa célèbre phrase sur la *génération perdue*, qui contribue au mythe de l'expatrié américain à Paris après la Grande Guerre.

Mais plus important encore est le fait qu'entre la publication de son roman *The Sun Also Rises* en 1926 et la parution posthume de *A Moveable Feast* en 1964, la majorité des auteurs du corpus de cette thèse font paraître leurs mémoires. Hemingway, rédige donc ses mémoires

⁷⁸¹ Jean-Louis Tissier, 2011, « Hemingway, Paris à la trace », *Libération*, 1 juillet, p. 30-31.

⁷⁸² Woody Allen, *Midnight in Paris*, États-Unis/Espagne, 2011, 100 min.

avec des tropes littéraires facilement reconnaissables. Certains, comme on vient de le dire, existent grâce, en partie, à son premier roman, mais ils sont amplifiés et parfois modifiés dans les mémoires qui sont rédigées au fil des ans. La question donc de pourquoi les mémoires d'Hemingway de cette époque sont les seules auxquelles on fait fréquemment allusion demeure et nous amène à examiner l'obscurité relative des autres auteurs du corpus, particulièrement en dehors de leurs récits de l'expatriation.

La formation littéraire de jeunes Nord-américains à Paris

L'entre-deux-guerres à Paris est le théâtre d'une effervescence artistique à laquelle de nombreux auteurs en devenir participent. L'avant-garde parisienne se meut autour de publications en série, d'éditeurs prêts à innover et de groupes littéraires dynamiques, toutes entités auxquelles de nombreux Nord-américains participent durant leurs années de formation littéraire.

On peut remarquer la jeunesse des auteurs constituant notre étude lors de leur immigration vers la France, mais la parution de leurs mémoires a lieu à des âges respectifs variés. Kay Boyle, née en 1902, a 21 ans à son arrivée en France, 26 ans à son installation à Paris en 1928. Cowley, né en 1898, a 24 ans lors de son arrivée à Paris. Hemingway, né en 1899, n'est qu'au tout début de la vingtaine lors de son installation à Paris. Bravig Imbs, né en 1904, a 21 ans alors qu'il émigre. Matthew Josephson, né en 1899, débarque dans la capitale française âgé de 22 ans. Robert McAlmon, né en 1896, arrive à Paris dans sa mi-vingtaine. Morley Callaghan, né en 1903, est âgé de 26 ans à son arrivée dans la métropole. Samuel Putnam, né en 1892, est le doyen de nos auteurs, avec l'âge de 35 ans lors de son arrivée à Paris. John Glassco, né l'année 1909, arrive à Paris en 1928, le cadet de notre groupe, n'ayant pas 20 ans.

Après une année d'allers et retours entre Giverny et Paris, Malcolm Cowley rentre à New-York en 1923. Ses mémoires paraissent en 1934 puis sont rééditées presque vingt ans plus tard. Josephson, McAlmon et Hemingway arrivent la même année à Paris et y restent quelques années (entre deux et huit). La parution de leurs mémoires a lieu rétrospectivement

en 1962, 1938 et 1964. (Seul le volume d'Hemingway est posthume.) Samuel Putnam vit en France, puis retourne au bercail en 1933. Il fait paraître ses écrits autobiographiques en 1947.

Kay Boyle quitte son pays pour la France en 1923 et n'y retourne qu'en 1941, mais elle n'habite Paris qu'à partir de 1928. Dans son œuvre publiée en 1968 conjointement avec celle de McAlmon, revisite les années d'entre-deux-guerres. Imbs est une certaine exception en cela que ses mémoires des années 1925-31 paraissent peu après, en 1936. Glassco, bien que faisant paraître les premiers épisodes de ses mémoires au fur et à mesure du vécu de ses années parisiennes, met bien du temps avant de les remodeler et compléter, en 1970. Callaghan écrit ses mémoires de 1929 en 1963.

Les deux seules voix canadiennes de ce concert anglophone de mémoires parisiennes sont Callaghan et Glassco. Notre corpus, constitué de neuf mémoires (dont deux co-édités) portant sur la décennie 1920-1930, a des dates de publication s'étendant entre 1934 et 1970.

Le choix du genre

Malcolm Cowley affirme qu'il fait paraître ses mémoires en 1934 parce que l'époque des expatriés et le mode de vie associé à ce milieu appartiennent désormais à l'histoire. Il explique en plus qu'il souhaite raconter ses expériences de la décennie précédente alors qu'il s'en souvient de façon très vive : « All that is dead now. The Lost Generation, and the age that coined the phrase, and the way of living it implied — these things belong to yesterday [...] I want to set down the story of the Lost Generation while its adventures are fresh in mind »⁷⁸³. Les mémoires de Cowley servent de guide à Putnam pour les siennes, dans lesquelles l'aspect historique est prépondérant.

Les mémoires d'Imbs s'inspirent de celles de Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* et abordent le sujet du salon de Stein avec le désir d'intéresser un large public. Imbs explique dans une préface de *Confessions of Another Young Man*, que son éditeur exige qu'il commence son livre par des présentations de tous ceux et celles qui constituent ce cercle

⁷⁸³ Cowley, *Exile's Return*, 1934, p. 12.

artistique. Ces propos suggèrent que l'intérêt commercial du livre repose sur la célébrité de ces derniers :

My publisher writes me that the 'average reader dislikes very much being in the dark about anyone of whom he is reading' and suggests that I insert appropriate paragraphs, introducing some of the more prominent figures in this book with 'greater detail'⁷⁸⁴.

Le désir de succès littéraire de McAlmon n'ayant pas abouti avec ses publications précédentes, on peut penser que ses mémoires abordent le thème des chroniques de la vie de célébrités du milieu littéraire en espérant glaner plus d'attention publique. Ses difficultés à faire publier ses romans et ses nouvelles, sauf ceux qu'il fait paraître lui-même avec ses éditions « Contact », peuvent expliquer en partie sa motivation à rédiger ses mémoires, qui sont éditées par la maison de Secker et Warburg en 1938.

Kay Boyle affirme vouloir réhabiliter McAlmon ; On peut aussi penser que cette entreprise s'assortit du désir de se mettre en avant sur la scène littéraire, à l'ombre d'une figure tutélaire.

In revising, shortening, and adding alternate chapters of my own to the 1938 edition, I consulted as well Robert McAlmon's typescript of this partial autobiography. In many instances, the typescript differs from the published version, and I have frequently substituted McAlmon's undeleted text rather than the edited sections which appeared in the original edition⁷⁸⁵

Josephson estime que ses fréquentations célèbres passées ont un intérêt littéraire l'obligeant à écrire ses mémoires, lesquelles ont un but second : rectifier des erreurs par ailleurs publiées sur lui-même ou les personnes qu'il a côtoyées. Mais l'image dont il se sert pour décrire sa décision est celle d'une tentation à laquelle il ne peut résister, surtout en constatant des faussetés déjà écrites à son sujet de la part d'historiens littéraires :

⁷⁸⁴ Imbs, p. 9.

⁷⁸⁵ Boyle et McAlmon, p. xi.

As the decade of the 1920's recedes into the past, some of us who were then in our twenties have been greatly tempted to look back with the perspective of a third of a century and recapitulate our adventures, our friendships, our follies, and our little triumphs, such as they were. It would seem I have failed to resist this temptation [...] The fact that statements have been published concerning my own activities that are three thousand miles wide of the mark has hardened my resolve to contribute my own recollections. I can see plainly that the Age of Industry in scholarship is upon us, and that fallacies are being borrowed, repeated, and compounded by the current breed of literary historians. All the more need, therefore, that some of us who 'where there' retell what actually happened, before error becomes so thickly rooted that men after us will not know how to distinguish fact from fancy⁷⁸⁶

La mort d'Ernest Hemingway provoque une réflexion de la part de Morley Callaghan. Il se demande pourquoi il a rompu tout contact avec Hemingway et pourquoi ce dernier n'a pas fait davantage pour ranimer leur amitié. Ses mémoires sont motivées, dit-il par ses efforts à trouver des réponses à ces questions et de faire un tableau précis et public de sa relation d'amitié gâchée avec Hemingway et Fitzgerald :

As for me — why did I never get in touch with Ernest again? Nor he with me — not personally, anyway. He could say, 'Well, I never heard from you, not even when I won the Nobel prize.' It was true. So I sat there for some hours brooding over those old letters, remembering how desperately important it had once been to me to get to Paris and enjoy the friendship of Scott and Ernest⁷⁸⁷.

Hemingway révèle son intention de publier les souvenirs de son Paris depuis le début des années 1930. Mais ce n'est que vers la fin des années 1950 qu'il entreprend sérieusement les récits qui deviendront *A Moveable Feast*. Comme le constate Marc Dolan, dans *Modern Lives*, un ensemble de facteurs lui poussent à se consacrer à cette réalisation, entre autres, son récent prix Nobel, un voyage à Paris une commande de la part de la revue *Atlantic Monthly* pour un article en hommage à Fitzgerald : [...] all these factors seem to have combined coincidentally in the late 1950s to drive the middle-aged Hemingway's mind back to the beginnings of his career⁷⁸⁸.

⁷⁸⁶ Josephson, p. 3, 6.

⁷⁸⁷ Callaghan, p. 8.

⁷⁸⁸ Dolan, p. 49-50.

Dans son introduction à la réédition des mémoires de John Glassco en 1995, Michael Gnarowski place la rédaction dans le contexte de l'engouement, à la fin des années 1950 et le début des années 1960, pour la vie littéraire à Paris entre les deux guerres mondiales. Glassco commence son récit peu après la parution de ceux de Callaghan et Hemingway en 1963 et 1964. À son achèvement en 1965, le texte de Glassco est refusé par son agent littéraire New Yorkais. C'est finalement la réédition de *Being Geniuses Together* par Kay Boyle, dont figure Glassco, qui éveille un intérêt dans *Memoirs of Montparnasse*, qui paraît en feuilleton en 1969 et dans sa version définitive l'année suivant :

In 1968 Glassco basked in the pleasure of seeing Taylor and himself included in the revised version of *Being Geniuses Together*. So reassuring was this experience that he set about the business of making the memoirs ready for publishers [...] In 1969 six extracts were published in Issues 49 and 50-1 of *The Tamarack Review*, of which William Toye, Editorial Director of Oxford University Press Canada, was an associate editor. His interest, and that of his colleagues at Oxford, led to an offer of publication of the book. *Memoirs of Montparnasse* — with an Introduction by Glassco's friend, the distinguished biographer Leon Edel — was published in February 1970⁷⁸⁹

Structure de la thèse

Nous avons examiné ce en quoi Paris offre à ces auteurs de langue anglaise la genèse de leur vie artistique, ce pourquoi c'est dans la capitale parisienne que leur moi artistique ai pu éclore. Nous avons établi dans la première partie de cette thèse les raisons personnelles, historiques, pécuniaires, sociologiques - diverses mais parfois aussi relativement homogènes - de la venue à Paris de nos auteurs. Dans un second temps, nous nous sommes penchés sur la façon dont la langue anglaise a été utilisée, modernisée, adaptée, par cette communauté artistique d'exilés, dans leur autoreprésentation. La troisième partie de ce travail, qui se divise en deux chapitres, aborde la question de l'édition en exil parisien et de la révolte artistique qu'elle porte, tout d'abord, puis dans un second chapitre nous avons analysé le choix de ce genre particulier : les mémoires.

Un modèle colonisateur extranational et artistique

⁷⁸⁹ Glassco, 1995, p. xviii-xxi.

Une identité collective émerge, chez nos auteurs, à partir de leur recherche d'une communauté littéraire. Leur fuite de ce qu'ils considèrent comme une dystopie postcoloniale fait de Paris une utopie artistique à leurs yeux. Cette qualification de carrefour artistique international qu'on attribue à la capitale française prend des allures d'antidote pour nos auteurs qui estiment que leur littérature nationale émergente reste toujours, après l'indépendance politique de la Grande Bretagne, sous l'influence des critères littéraires qui trouvent leur modèle dans une littérature britannique qui domine le monde de l'édition d'expression anglaise.

Si la présence des membres canadiens de la communauté littéraire anglophone est discrète, les ressortissants des États-Unis occupent une grande partie de l'espace social dans celle-ci. Cependant, en acceptant et en développant une image de leur colonie littéraire parisienne, ils acceptent un autre modèle colonisateur – celui d'une *vie de bohème* parisienne aux allures d'artiste. Ce dernier modèle se caractérise, pour eux, par la possibilité de faire partie d'une entité artistique internationale, une communauté de leur choix, et plus important, une collectivité littéraire. Car le but ultime de la littérature, selon Deleuze, est la création d'un ensemble uni par leur appartenance à une fraternité littéraire.

Se réunir dans cette capitale culturelle leur permet de faire partie d'une société littéraire internationale. Parallèlement, la littérature qu'ils promeuvent et produisent à Paris, souvent imprégnées de tendances avant-gardistes, contribue à la création d'une société de lecteurs avertis dans leur pays d'origine. Dans les deux cas, la littérature nord-américaine et ses lecteurs s'en trouvent davantage libérés des traditions et critères britanniques.

Métaphores et métonymies de l'appartenance communautaire

La représentation de l'environnement parisien des auteurs nord-américains ne pose pas le même problème que la figuration de leur terre natale. Le milieu de la capitale française est déjà signifié amplement dans la littérature française et la plupart de nos auteurs en sont familiers. Ils amènent, par contre, leur perspective nord-américaine à ce qui reste pour eux un pays étranger. La désignation des lieux géographiques dans les textes du corpus est une manière pour leurs auteurs de se les approprier pour se forger un territoire en tant qu'écrivain

expatrié à Paris. Ainsi, après être sortis de leur territoire originel, ils se refont un territoire, selon la pensée Deleuzienne, sur quelque chose d'une autre nature, en l'occurrence un milieu artistique parisien, où ils espèrent trouver un mode de vie qui leur permettrait de devenir écrivain.

Ils élaborent une représentation d'une routine parisienne qui correspond à la vie quotidienne mais aussi à une géographie artistique significative de leur place dans la communauté artistique. Lorsque nos auteurs se déterminent un territoire parisien, ils confrontent ce corps géographique et son énoncé d'altérité en marquant les limites ou les frontières du territoire. Comme un air à couplets répétés, une ritournelle — pour reprendre les termes de Deleuze — un territoire est tracé grâce à une série de mouvements réguliers ou répétés qui a pour objectif de circonscrire une zone d'expérience.

Les lieux géographiques et les espaces sociaux fonctionnent telles des métaphores et des métonymies de l'appartenance communautaire. La substitution analogique qui caractérise la nature métaphorique de la dénomination des lieux géographiques en est une dans laquelle l'environnement adopté, un territoire parisien, remplace le milieu naturel d'origine du mémorialiste — un pays provincial est échangé contre un centre culturel international. La valeur métonymique de l'évocation des espaces sociaux dans ces textes réside dans la relation nécessaire entre le cercle social de l'auteur et la communauté littéraire plus générale qu'il cherche à intégrer dans la capitale française. Les portraits littéraires qui constituent la figuration des espaces sociaux servent d'autant de synecdoques. Les grands traits ou une caractéristique particulière signifient la personnalité du référent par plus grand ou plus petit : nos auteurs ne relatent qu'une partie des expériences qui constituent une relation entre le mémorialiste et d'autres écrivains ou artistes.

Les exilés ne s'identifient plus à la collectivité dans leur pays d'origine mais cherchent à former une communauté littéraire à Paris. C'est avant tout pour se former en tant qu'écrivain que ces individus adhèrent à cette collectivité. Leurs relations avec les générations artistiques précédentes sont ambivalentes. D'autres qui les ont précédés ont construit les fondations de cette communauté internationale à Paris, mais l'essence même de l'expérience expatriée est

une révolte contre les orientations littéraires des générations précédentes. Une barrière est donc perceptible entre ces jeunes écrivains nord-américains et leurs prédécesseurs qu'ils retrouvent à Paris.

La formation d'une identité littéraire communautaire

La composante principale du portrait de l'espace social de cette communauté littéraire est la collaboration de ses membres à la création et à la diffusion d'œuvres en langue anglaise dans la capitale française. Ils partagent ce territoire grâce à leur appréciation commune de l'innovation et l'expérimentation littéraire.

Les identités de nos auteurs apparaissent dans les significations littéraires qu'ils accordent aux différences entre leur culture postcoloniale et leur territoire parisien. L'existence d'un sujet colonial dans ces textes laisse entrevoir sa présence grâce à l'écho d'un discours colonisateur emprunté de l'écrivain colonial qui souligne de cette manière sa différence par rapport à la littérature impérialiste britannique. Dans le vocabulaire de Maxwell, la représentation par les auteurs de leur identité collective, qui comprend leur différence par rapport à la culture proprement parisienne, est un réflexe qui n'est pas sans rappeler celui de leurs ancêtres colons. Ces derniers développent une littérature de caractère national qui se fonde à ses débuts sur la représentation de ce qui est différent ou familier dans un nouveau territoire. Leur point de référence lorsqu'ils formulent leurs comparaisons reste la métropole d'où ils proviennent.

Les auteurs des mémoires construisent leur identité à partir de leur différence d'expatriés vis-à-vis de l'environnement qui les entoure à Paris ainsi qu'autour d'un discours contestataire par rapport à leur littérature aux accents coloniaux ou provinciaux. L'expérience parisienne leur révèle que leur culture populaire et industrielle, aussi bien que leur géographie, peuvent être les modèles valables d'une représentation artistique. Dans ce sens, ils se réconcilient avec la dominante manufacturière dans la civilisation américaine, méprisée par nombre d'hommes de lettres, d'Henry James à Harold Stearns. Or, la diversité des formes littéraires à laquelle nos auteurs sont exposés à Paris leur démontrent qu'ils peuvent façonner dans leurs écrits, comme ça leur convient, des objets issus de leur culture. Ainsi, leur notion

de ce que représente la culture évolue, depuis leur conception coloniale – où ce terme signifie une valeur associée au parent colonial, et qui pour eux est donc artificielle – pour signifier, d'une manière littérale, ce qui se produit naturellement dans un territoire.

L'appropriation de lieux géographiques et d'espaces sociaux parisiens contribue à la formation d'une identité communautaire. Parallèlement à cela, les identités littéraires nationales de ces Nord-Américains sont évoquées dans leurs récits. Leurs projets éditoriaux permettent la diffusion d'une littérature libérée des contraintes commerciales et traditionnelles à lesquelles leurs confrères font face au Canada et aux États-Unis. Dans la création de cette littérature, nos auteurs élaborent, d'une manière explicite ou implicite, une problématique qui sera articulée par des théoriciens postcoloniaux – celle de la signification littéraire d'une culture coloniale qui ne convient pas à la langue métropolitaine.

La création de cette littérature représente une tentative de résoudre le problème postcolonial. Cette littérature est, en effet, le produit d'une culture coloniale convenant peu à l'ancienne métropole de l'empire britannique, Londres. Mais les expériences de tous les auteurs du corpus démontrent leur difficulté à concevoir l'existence, parmi tous les courants littéraires de la communauté anglophone à Paris, de véritables maîtres qui peuvent rassembler des fidèles pour en faire des disciples. On peut penser au modèle de littérature mineure de Deleuze et Guattari où la minorité ne permet pas aux auteurs de se distinguer suffisamment de leurs pairs pour que leurs énonciations individuées soit celles d'un maître. Cependant, la contestation dans ces mémoires du statu quo littéraire dans l'édition d'expression anglaise, caractéristique de leur communauté, fait en sorte que l'autorité que pourrait incarner des maîtres potentiels soit incompatible avec les valeurs de la communauté.

Plutôt qu'une relation maître-disciple, c'est un agencement, tel qu'il est conçu par Deleuze et Guattari, qui caractérise la relation entre nos auteurs. Selon ce concept, la participation de l'individu aux agencements sociaux locaux, dans le cas de nos auteurs, le Paris des écrivains anglophones, modifie inévitablement les agencements stratifiés ou connexes, encore, dans notre thèse, les littératures d'expression anglaises. Donc, tous les membres de notre communauté littéraire expatriée, nonobstant les rapports hiérarchiques

possibles entre eux, forment des agencements locaux qui élaborent un discours contestataire par rapport à l'agencement que constitue leur littérature nationale du début du vingtième siècle.

Contribuer à une histoire nationale

Les mémoires de notre corpus constituent une réponse, un agencement collectif d'énonciation, au désir de contribuer à une histoire littéraire nationale canadienne ou américaine. Dans cet ensemble, les sujets se représentent d'abord en tant que membres d'une communauté littéraire à Paris, mais aussi par rapport à leurs pays d'origine et par rapport à l'ombre de la littérature britannique qui plane sur leur littérature nationale. Avant tout, cependant, ils se représentent dans leurs mémoires dans le désir de « devenir écrivain » à Paris dans les années vingt.

Leurs mémoires représentent l'émergence d'une identité collective. Que chacun des auteurs s'associe à sa communauté ou à une matrice sociale plus générale constitue une suite logique au rôle de synthétiseur du *histor*, une des positions rhétoriques du mémorialiste. La thèse de Cowley, à savoir que les expériences communes produisent une identité commune, constitue le point de départ des différents efforts des auteurs de ce corpus pour affirmer leurs similarités et leurs différences vis-à-vis des autres membres de leur matrice socioculturelle.

Qu'en est-il alors de l'objet du discours de ces mémorialistes : une expérience littéraire formatrice, à Paris, dans les années vingt? En tant que mémorialistes cet objet est, comme dirait Deleuze, le fait de « devenir-écrivain ». Ils se jugent en tant qu'auteurs des mémoires, par rapport à leur passé collectif, dans les années vingt ainsi que durant les années ou les décennies antérieures en tant qu'écrivains ou gens de lettres américains ou canadiens. C'est dans ce sens que Deleuze peut dire que l'écrivain de profession peut se juger d'après son avenir personnel ou d'après la postérité. Les devenirs contenus dans l'écriture de ce corpus, ou lignes de fuite, concernent la résistance de leurs auteurs aux puissances établies du monde littéraire anglophone durant cette décennie. Qu'il s'agisse du succès littéraire de certains d'entre eux, plus généralement de la reconnaissance internationale d'une littérature d'expression anglaise américaine, ou à l'inverse des échecs de certains autres et d'un projet

collectif de littérature expérimentale anglophone à Paris, il s'agit bien chaque fois d'une réponse à ces puissances littéraires établies.

Une littérature nationale aux États-Unis à partir de 1930, mais une littérature canadienne anglophone en attente

Ce moment littéraire des années 1920-1930 voit l'ascension des États-Unis vers la reconnaissance de sa littérature en tant que littérature nationale. C'est un moment clé pour un pays postcolonial puisqu'après 1930, sa littérature ne sera plus perçue comme une littérature provinciale. Ses objets littéraires sont symboliques de la culture américaine, aisément reconnaissables par la communauté internationale et facilement différenciés de ceux de la littérature de son ancien maître colonial.

Ce n'est pas le cas en ce qui concerne la littérature canadienne Anglophone. Cette littérature, comme le constate Margaret plus tôt dans notre thèse, n'atteindra un point similaire dans son développement que lors des années 1960. Son compatriote, l'influent théoricien littéraire, Northrop Frye, affirme, dans son étude de la littérature et de la culture Canadienne, *The Bush Garden*, qui paraît en 1971, que son pays n'a vu naître aucun auteur dont la vision littéraire se distingue de celle de ses concitoyens : « There is no Canadian writer of whom we can say what we can of the world's major writers, that their readers can grow up inside their work without ever being aware of a circumference »⁷⁹⁰. Frye considère Morley Callaghan comme un écrivain réaliste dont l'œuvre reflète ce qui est commun entre le Canada et d'autres pays au monde — une vision cosmopolite: “In the early twentieth century we begin to notice a more consistent distinction between the romancer, who stays with established values and usually chooses a subject remote in time from himself, and the realist, who deals with contemporary life, and therefore — it appears to be a therefore — is more serious in intention, more concerned to unsettle a stock response”⁷⁹¹.

⁷⁹⁰ Northrop Frye, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi, 1971, p. 214.

⁷⁹¹ Ibid, p. 234-235.

La poésie de Glassco est également sujette à une appréciation de la part de Frye. Ce dernier salue l'intelligence poétique particulière et le talent qu'il perçoit dans le recueil *The Defecit Made Flesh*, publié en 1958. Cependant, il suggère l'attente compréhensible que pourrait avoir le lecteur en ce qui concerne une parenté éventuelle entre l'œuvre de Glassco et celle de l'œuvre du poète Robert Frost. Car Frye lui-même conçoit les Cantons de l'Est du Québec, d'où Glassco puise son inspiration, comme une extension culturelle de la Nouvelle Angleterre avoisinante, si présente dans la poésie de Frost : "The core of John Glassco's *The Defecit Made Flesh* [...] is a series of poems about rural life in that spur of New England known as the Eastern Townships"⁷⁹² Un constat plus pointu de provincialisme littéraire se trouve dans les références que perçoit Frye dans le recueil de Glassco à l'œuvre du poète britannique du seizième et dix-septième siècles, John Donne : "[...] the echoes of Donne in 'A Devotion' bother me"⁷⁹³.

L'identité culturelle canadienne : victime des identités régionales

Mais plus encore que le manque de vision dans la littérature canadienne, Frye souligne l'inexistence d'une identité nationale canadienne. Or, comme Deleuze, Frye conçoit l'instinct créateur humain en tant qu'affirmation des droits territoriaux qui l'amène inévitablement à s'identifier à une région ou à une ville. Les identités régionales canadiennes sont si diversifiées que les Canadiens des régions différentes partagent peu en commun. Il n'y a pas, comme le constate Cowley dans le cas des identités régionales américaines, d'effet centralisateur produit par un afflux à une capitale culturelle comme la ville de New York :

⁷⁹² Ibid. p. 91.

⁷⁹³ Ibid, p. 93.

An environment turned outward to the sea, like so much of Newfoundland, and one turned inland towards inland seas, like so much of the Maritimes, are an imaginative contrast: anyone who has been conditioned by one in his earliest years can hardly become conditioned by the other in the same way. Anyone brought up on the urban plain of southern Ontario or the gentle *pays* farmland along the south shore of the St. Lawrence may become fascinated by the great sprawling wilderness of Northern Ontario or Ungava, may move there and live with its people and become accepted as one of them, but if he paints or writes about it he will paint or write as an imaginative foreigner. And what can there be in common between an imagination nurtured on the prairies, where it is a centre of consciousness diffusing itself over a vast flat expanse stretching to the remote horizon, and one nurtured in British Columbia, where it is in the midst of gigantic trees and mountains leaping into the sky all around it, and obliterating the horizon everywhere?⁷⁹⁴

De l'identité postcoloniale du Canada, Frye écrit qu'elle se fonde selon deux axes. L'axe est-ouest commence à l'est, au centre impérial de la Grande Bretagne, et continue vers l'ouest dans un mouvement historico-géographique de colonisation. L'autre axe s'oriente nord-sud et peut amener les Canadiens à percevoir leur identité nationale comme un prolongement de celle de leur grand voisin. :

Canada in its attitude to Britain tends to be more royalist than the Queen, in the sense that it is more attracted to it as a symbol of tradition than as a fellow-nation. The Canadian attitude toward the United States is typically that of a smaller country to a much bigger neighbour, sharing in its material civilization but anxious to keep clear of the huge mass movements that drive a great imperial power.⁷⁹⁵

Ces deux axes de l'identité nationale canadienne, aux yeux de Frye, contribuent à créer une tension dans l'usage de la langue anglaise dans la littérature canadienne. L'écrivain canadien est partagé entre un anglais traditionnel ou standard et un vocabulaire et un phrasé nord-américain. Cependant, dès que la population des États-Unis devient plus importante que celle de la Grande-Bretagne, l'anglais parlé au Canada commence à suivre l'évolution de l'anglais américain. À ce moment, commente Frye, il y a une rupture entre cette pratique de l'anglais canadien et la théorie de la langue, qui reste « britanno-centrique » :

⁷⁹⁴ Ibid, p. ii.

⁷⁹⁵ Ibid, p. 218.

As long as the North American speaker feels that he belongs in a minority, the European speech will impose a standard of correctness. This is to a considerable extent true of French in Canada, with its campaigns against 'joual' and the like. But as Americans began to outnumber the British, Canada tended in practice to fall in with the American developments, though a good deal of Canadian theory is still Anglophone⁷⁹⁶.

Une identité littéraire d'expatrié célèbre dans une littérature canadienne provinciale

Callaghan et Glassco rentrent de Paris, donc, au Canada pour contribuer à une littérature qui n'émerge pas de ses origines provinciales. Le Toronto de Callaghan est une province de la ville de New York et l'œuvre de Callaghan est publiée, pendant toute sa carrière, simultanément dans les deux villes. Son écriture ne peut que refléter une influence américaine. L'Estrie de Glassco est un prolongement de la Nouvelle-Angleterre.

Malgré la production littéraire non négligeable et les honneurs accordés aux deux hommes, lorsque leurs écrits apparaissent dans l'*Oxford Anthology of Canadian Literature*, leurs mémoires y occupent une grande place. Les éditeurs, eux-mêmes canadiens, se donne comme mission de présenter aux lecteurs canadiens leurs propres écrivains. L'aveu est sans équivoque que le public canadien à longtemps ignoré leur classe littéraire mais qu'en 1973, comme l'écrit Atwood en 1972 dans *Survival*, les canadiens anglophones sont plus nombreux à s'intéresser à leur propre littérature nationale :

It is our hope that *The Oxford Anthology of Canadian Literature* — which is a miscellany of fiction and other prose, poetry and drama, from the whole body of our writing — will bring together even more Canadian readers and Canadian writers [...] ⁷⁹⁷

Mais avec l'extrait de *That Summer in Paris* qui a trait à son célèbre match de boxe avec Hemingway, les éditeurs n'incluent qu'une seule nouvelle de Callaghan, « Two Fisherman », publiée en 1936⁷⁹⁸. De la même manière, des passages de *Memoirs of Montparnasse*, représentent, à l'exception d'un poème « Québec Farmhouse », qui paraît en

⁷⁹⁶ Ibid, p. 219.

⁷⁹⁷ *The Oxford Anthology of Canadian Literature*. Robert Weaver et William Toye, Toronto : Oxford University Press, 1973, p. xiv.

⁷⁹⁸ Morley Callaghan, *Now that April's Here*. Toronto : Macmillan, 1936, p. 119-130.

1964⁷⁹⁹, la contribution la plus notable de Glassco à sa littérature nationale. On peut donc déduire que, paradoxalement, les identités de Callaghan et Glassco, en tant qu'hommes de lettres canadiens, doivent beaucoup à la construction dans leurs mémoires de leur identité de membre d'une communauté littéraire pour laquelle ils quittent leur Canada natal.

Après l'expatriation parisienne : histoires littéraires personnelles

Les auteurs américains de notre corpus, à l'exception notable d'Hemingway, doivent aussi largement leur identité littéraire à leurs mémoires, malgré une production littéraire importante pour la plupart d'entre eux. Ils apparaissent dans un volume du *Dictionary of Literary Biography*⁸⁰⁰ consacré aux écrivains américains à Paris entre les deux conflits mondiaux, mais les contributeurs de cette étude sont d'avis que la quasi-totalité de ceux dont se préoccupe notre thèse sont davantage connus pour leurs récits de leurs expériences d'expatrié que pour leurs autres écrits. Le fait même que leur notice biographique soit étroitement associée à celle d'un groupe, et aussi à ses mémoires, témoigne du fait que ce phénomène d'expatriation joue un rôle important dans l'histoire littéraire nationale des États-Unis. Même si des membres de ce groupe ne sont pas connus à l'extérieur de leurs mémoires, ou si il y a une mise en question dans leurs récits même de la valeur artistique des projets littéraires des expatriés, ce qui est le cas dans les mémoires de Cowley, Putnam et Josephson, le rôle — dans l'histoire littéraire des États-Unis - que jouent ces gens de lettres américains à Paris dans les années 1920, ne semble faire aucun doute.

Bien que Kay Boyle soit décrite dans la notice que lui est consacré dans le *DLB*, comme celle parmi les expatriés qui soit le plus prolifique et d'une importance capitale, l'oubli relatif dont elle est victime est également noté : « Perhaps her significance and greatness lie in the very fact that she has been so busy writing and acting upon her beliefs, already formed in the twenties, that she has had little time to cultivate a following »⁸⁰¹. Elle publie régulièrement

⁷⁹⁹ John Glassco, *A Point of Sky*. Toronto : Oxford University Press, 1964, p. 62.

⁸⁰⁰ *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 4. *American Writers in Paris, 1920-1939*. Éd. Karen Lane Rood. Detroit : Brucoli-Clark, 1980, 426 p.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

ses romans et ses nouvelles à Londres et aux États-Unis jusqu'aux années 1951 et reste à Paris jusqu'à 1941. Les lettres de créance littéraires de Malcolm Cowley sont amplement notées dans sa notice, mais sa célébrité est due à ses mémoires: « Malcolm Cowley, poet, critic, editor, cultural commentator, translator — in the exact sense, literary historian — is best known for painting in *Exile's Return* (1934, revised 1951) the accepted picture of the 'lost generation' of writers that matured during and after World War I »⁸⁰². De tels propos sont aussi tenus à l'égard de Bravig Imbs dont les mémoires sont attribuées à son analyse du néant littéraire : « Bravig Wilbur Eugene Imbs is more often remembered for his chronicle of his Parisian literary friendships, *Confessions of Another Young Man* (1936), than for his own attempts at fiction and poetry »⁸⁰³. Imbs reste à Paris jusqu'au début de la deuxième guerre et retourne en France où il meurt dans un accident d'automobile en 1946.

Le *Dictionary of Literary Biography* reconnaît Matthew Josephson comme un biographe à succès dès 1928 avec sa biographie de Zola, *Zola and his Time*, ainsi que comme un critique des Dadaïstes qu'il côtoie à Paris plus tôt dans la décennie : « Josephson would no longer lead the life of an apolitical aesthete pursuing art for art's sake; like Zola, he would become a 'writer turned public man, and make his mark among the literary Left in the United States »⁸⁰⁴. Avant sa mort en 1978, Josephson fait paraître plusieurs biographies et ouvrages de nature historique qui ont pour sujets Jean-Jacques Rousseau, Victor Hugo et Stendhal ainsi que l'histoire politique et culturelle des États-Unis.

Le rôle que joue McAlmon dans ce phénomène littéraire est caractérisé surtout dans le *DLB* par le soutien financier qu'il apporte à la diffusion d'une littérature anglophone à Paris. Ses propres œuvres, par contre, ne sont pas parmi les plus appréciées ou connues parmi toutes celles qu'il fait paraître et sa notoriété est due à son association à ceux qui sont plus célèbres que lui, grâce, en grande partie à ses mémoires : « Ironically McAlmon's publishing ventures never launched his own career, and his most valuable contribution to literary history will probably remain his reminiscences about other writers in *Being Geniuses Together*. He was,

⁸⁰² Ibid., p. 73.

⁸⁰³ Ibid., p. 215

⁸⁰⁴ Ibid., p. 232.

in his own words, 'adrift among geniuses,' but he never found a secure mooring »⁸⁰⁵. À sa mort en 1956, avec une infime partie de ses écrits éditée dans son pays d'origine, il est tombé dans l'oubli général.

Si Samuel Putnam ne possède pas la fortune de McAlmon pour faire éditer la littérature anglophone, il est présenté similairement à McAlmon comme un écrivain expatrié mieux connu en tant qu'éditeur de revues et traducteur : « Samuel Putnam's love of language and literature served him well in Paris between 1927 and 1933 when his translations of works by French and Italian writers helped to finance his ventures as an editor and publisher »⁸⁰⁶. Putnam publie notamment une biographie de François Rabelais pendant qu'il est à Paris en 1929 et un livre sur Marguerite de Navarre aux États-Unis en 1935. Avant sa mort en 1950, il se fait connaître comme spécialiste de la littérature basilienne et traducteur célèbre de *Don Quichotte*.

Tous nos auteurs ont pu reconnaître, dès les années trente, et la parution des premières mémoires de leurs confrères expatriés, qu'ils avaient leur propre place dans leur histoire nationale littéraire et pouvaient imaginer qu'ils se trouveraient tôt ou tard dans les archives de l'histoire littéraire tels le *Dictionary of Literary Biography*. C'est pour cette raison qu'on ne peut pas écarter, parmi les motivations possibles pour leurs récits, un désir de façonner leur identité littéraire pour contrer l'oubli qui les guette en dehors de leur contribution à ce phénomène historico-littéraire.

C'est Fitzgerald, même s'il ne contribue pas directement au corpus, qui formule des propos qui dépeignent la position des écrivains expatriés qui se souviennent de leurs expériences. Dans son essai, *Early Success*, il se remémore un voyage à Monte Carlo au milieu des années vingt. Lorsqu'il voit cette ville dans la distance, il prend conscience du fait qu'il ne la contemple pas avec les yeux désillusionnés du jeune auteur à succès qu'il est alors, mais qu'il contemple plutôt les paysages intérieurs du jeune homme rêveur qu'il était à ses débuts à New York :

⁸⁰⁵ Ibid., p. 280.

⁸⁰⁶ Ibid., p. 333.

It was not Monte Carlo I was looking at. It was back into the mind of the young man with cardboard soles who had walked the streets of New York. I was him again — for an instant I had the good fortune to share his dreams, I who had no more dreams of my own⁸⁰⁷.

Ce que représente Monte Carlo pour Fitzgerald trouve son équivalent dans le Paris évoqué par nos auteurs. Cette ville représente leur rêve de quitter leur terre natale pour vivre une expérience littéraire formatrice à la capitale française. Dans leurs récits, ils se présentent en tant que sujets de ce désir et Paris en tant qu'objet, ainsi qu'elle leur apparaît avant que le rêve ne subisse les modifications que lui imposent les réalités socio-économiques de l'époque. De cette manière, tout comme Fitzgerald, ils livrent aux lecteurs de leurs mémoires un témoignage du rêve bien après que celui-ci appartienne à l'histoire.

⁸⁰⁷ Fitzgerald, *Early Success*, p. 62.

BIBLIOGRAPHIE

Le Corpus

- Callaghan, Morley, *That Summer in Paris*, New York, Dell Publishing Co., 1963, 255 p.
- Cowley, Malcolm, *Exile's Return: A Narrative of Ideas*, New York, W.W. Norton and Company, Inc., 1934, 308 p.
- , *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920's*, New York: Viking Press, 1951,
- , *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920's*, Hammondsworth, Middlesex, Penguin, 1994, 354 p.
- Glassco, John, *Memoirs of Montparnasse*, Toronto, Oxford University Press, 1970, 241p.
- , *Memoirs of Montparnasse*, Éd. de Michael Gnarowski, 2 éd., Toronto, Oxford University Press, 1995, 259 p.
- Hemingway, Ernest, *A Moveable Feast*, New York, Scribner, 1964, 211 p.
- Imbs, Bravig, *Confessions of Another Young Man*, New York, Henkle-Yewdale House, 1936, 302 p.
- Josephson, Matthew, *Life Among the Surrealists: A Memoir*, New York, Holt, Rinehart and Winston 1962, 403 p.
- McAlmon, Robert, *Being Geniuses Together: An Autobiography*, London: Secker and Warburg, 1938, 373 p.
- , *Being Geniuses Together, 1920-1930, Revised with supplementary chapters and an afterword by Kay Boyle*, 2e éd. Rév. et augm. par Kay Boyle. San Francisco, North Point Press, 1984, 403 p.
- Putnam, Samuel, *Paris Was Our Mistress: Memoirs of a Lost and Found Generation*, New York, Viking, 1947, 264 p.

Autres mémoires de la communauté littéraire anglophone à Paris dans les années 1920-1930 citées dans la thèse

- Anderson, Sherwood, *A Story Teller's Story*, Garden City, N.Y., Garden City Publishing Co., 1924, 442 p.
- Beach, Sylvia, *Shakespeare and Company*, New York, Harcourt, Brace, 1959, 230 p.
- Coates, Robert M, *The view from here*, New York, Harcourt Brace, 1960, 215 p.
- Crosby, Caresse, *The Passionate Years*, New York, Dial Press, 1953, 370 p.
- Cunard, Nancy, *These Were the Hours: Memories of my Hours Press, Réanville and Paris, 1928-1931*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1969, 216 p.
- Dos Passos, John, *The Best Times: An Informal Memoir*. New York, New American Library, 1966, 229 p.

Lewisohn, Ludwig. *Mid-Channel: An American Chronicle*. New York: Harper, 1929, 310 p.

Loeb, Harold, *The Way It Was*, New York, Criterion Books, 1959, 310 p.

Stearns, Harold E., *The Street I Know*, New York, Lee Furman, 1935, 411 p.

Stein, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Harcourt Brace, 1933, 310 p.

Williams, William Carlos, *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York: Random House, 1951, 402 p.

Autres oeuvres écrites par les auteurs du corpus et citées dans la thèse

Boyle, Kay. *Gentlemen, I Address You Privately*. New York, Smith & Hass, 1933, 341 p.

—, *Plagued by the Nightingale*, 3e éd. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1966, 203 p.

—, *Year Before Last*, New York, Harrison Smith, 1932, 373 p.

Callaghan, Morley, *Now that April's Here*. Toronto, Macmillan, 1936, 316 p.

—, *Strange Fugitive*, New York, Charles Scribner's Sons, 1928, 264 p.

—, *The Loved and the Lost*, Toronto, Macmillan, 1971, 234 p.

Cowley, Malcolm, « The Twenties in Montparnasse », *The Saturday Review*. 11 mars, 1967, p. 51-55, 98-101.

Glassco, John, *A Point of Sky*. Toronto, Oxford University Press, 1964, 77 p.

Hemingway, Ernest, *A Farewell to Arms*, New York, Scribners, 1929, 355 p.

—, *Dateline: Toronto The Complete Toronto Dispatches, 1920-1924*, Ed. William White, New York, Charles Scribner's Sons, 1985,

—, *In Our Time: Stories by Ernest Hemingway*, 2e éd. rév., New York, C. Scribner's Sons, 1958, 213 p.

—, 2003. *The Sun Also Rises*, New York, Scribners, 1926, 251 p.

—, *The Torrents of Spring; a romantic novel in honor of the passing of a great race*, London, Cape, 1933, 174 p.

Imbs, Bravig, *Eden: Exit This Way and Other Poems*, Paris, Geoffrey Fraser, 1926, 77 p.

—, *The Professor's Wife*, New York, Lincoln MacVeagh / Dial, 1928, 305 p.

Josephson, Matthew, *Zola and His Time: The History of His Martial Career in Letters*. New York, Macaulay, 1928, 558 p.

McAlmon, Robert, *A hasty bunch: short stories*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1977, 299 p.

—, *Miss Knight and others*, Éd de Edward N. S. Lorusso. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1992, 126 p.

—, *The Portrait of a Generation*, Paris, Contact Editions, 1926, 98 p.

—, *Post-Adolescence: a selection of short fiction*, Éd. de Edward N. S. Lorusso. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1991, 267 p.

—, *Village: as it happened through a fifteen year period*, Éd. de Edward N. S. Lorusso. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1990, 170 p.

Putnam, Samuel, *Francois Rabelais: Man of the Renaissance, A Spiritual Biography*, New York, Cape & Smith, 1929, 530 p.

—, *The Glistening Bridge: Leopold Survage and the Spatial Problem in Painting*, New York, Covici Friede, 1929.

Autres oeuvres littéraires citées dans la thèse

Allen, Woody, *Midnight in Paris*, États-Unis/Espagne, 2011, 100 min.

Apollinaire, Guillaume, « L'Esprit Nouveau et les Poètes ». *Oeuvres en prose complètes*, t. 2. Bibliothèque de la Pléiade. Éd. De Pierre Cuizergues et Michel Décaudin. Paris, Gallimard, 1991, p. 943-954.

Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 90

Brooks, Van Wyck, *The Wine of the Puritans : A Study of Present-Day America*, London, Sisley's ltd., 1908, 143 p.

Cooper, James Fenimore, *The Leatherstocking Saga: Leatherstocking Tales*, New York, Pantheon Books, 1954, 833 p.

Crane, Stephen, *The Red Badge of Courage*, Toronto, Macmillan of Canada, 1955, 223p.

De Gourmont, Rémy, *Lettres intimes à l'Amazonie*, Paris, Mercure de France, 1960, 310 p.

Du Maurier, George, *Trilby*, New York, Harper, 1894, 464 p.

Fitzgerald, F. Scott, *The Crack-Up with other Pieces and Stories*, London, Penguin Books, 1965, 155 p.

—, *The Great Gatsby*, New York, C. Scribner's sons, 1925, 218 p.

—, *Tender is the Night*, New York, Scribner, 1934, 315 p.

Flanner, Janet, *An American in Paris: profile of an interlude between two wars*, New York, Simon and Schuster, 1940, 414 p.

—, *Paris was Yesterday*, New York, Viking Press, 1972, 232 p.

Hawthorne, Nathaniel, *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*, Éd. de Norman Holmes Pearson. New York, The Modern Library, 1937, 1223 p.

Irving, Washington, *The legend of Sleepy Hollow and other stories, or, The Sketchbook of Geoffrey Crayon, gentleman*, New York, Modern Library, 2001, 358 p.

James, Henry, *The Ambassadors*, London, Penguin, 2008, 495 p.

Joyce, James, *Ulysses*, New York, Random House, 1934, 767 p.

Keats, John, *Complete poems and selected letters of John Keats*, New York, Modern Library, 2001, 598 p.

Lewis, Sinclair, *Babbitt*, New York, Harcourt Brace, 1922, 401 p.

—, *Main Street*, New York, Harcourt Brace, 1920, 451 p.

McCarthy, Mary, *Memories of a Catholic Girlhood*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1957, 264 p.

Melville, Herman, *The Whale*, 3 t. London, Richard Bentley, 1851.

Miller, Henry, *Black Spring*, New York, Grove Press, 1963, 243 p.

Moore, George, *Confessions of a Young Man*, Éd. de Susan Dick. Montréal, McGill-Queens University Press, 1972, 266 p.

Murger, Henry, *Scènes de la Vie de Bohème*, Genève, Éditions de Fernier, 1969, 301 p.

Puccini, Giacomo, *La Bohème, Livrets d'Opéra*, Edités par Amain Pâris, Paris, Editions Robert Laffont, 1991, Vol. 1,

Stearns, Harold, *America: A Re-appraisal*, New York, Hillman-Curl, 1937, 319 p.

—, (dir. publ.), *Civilization in the United States: An Enquiry by Thirty Americans*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1922, 577 p.

Twain, Mark, *The Adventures of Huckleberry Finn*, New York, Harper and Brothers, 1896, 306 p.

Whiffen, Marcus et Koeper, Frederick Koeper, *American Architecture 1607-1976*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1981, 495 p.

Woolf Virginia, *A Sketch of the Past, Moments of Being*, Jeanne Schulkind (dir. publ.), San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1985, 240 p.

Ouvrages d'analyse consacrés au corpus

Brenner, Gerry, *A Comprehensive Companion to Hemingway's A Moveable Feast : Annotation to Interpretation*, 2t. Lewiston, N. Y., The Edwin Mellen Press, 2000, 2 v.

Brown, Russell, « Callaghan, Glassco, and the Canadian lost generation », *Essays on Canadian Writing*, no 51-52 (hiver 1993), p. 83-112.

Botta, John J. 2003. « Hemingway's 'A Moveable Feast': A study in the genre of memoir ». Mémoire de maîtrise, Dominguez Hills, California State University, 57 p.

Carpenter, Humphrey, *Geniuses Together*, London, Unwin, 1987, 246 p.

Collet, Alan, « Literature, fiction and autobiography », *British Journal of Aesthetics*, no 4 (automne 1989), p. 341-352.

Dellamora, Richard, « Queering modernism: A Canadian in Paris », *Essays on Canadian Writing*, no 60 (hiver 1996), p. 256-273.

Dolan, Marc, *Modern Lives: a cultural re-reading of the 'Lost Generation'*, West Lafayette, Ind., Purdue University Press, 1996, 253 p.

Hansen, Arlen J., *Expatriate Paris: A Cultural and Literary Guide to Paris of the 1920s*, New York, Arcade Publishing, 1990, 335 p.

Hotchner, A.E., « Don't Touch *A Moveable Feast* », *The New York Times*, 20 juillet, 2009, p. A19.

Kokotailo, Philip, *John Glassco's richer world: Memoirs of Montparnasse*, Toronto, ECW Press, 1988, 121 p.

—, « Literary Subterfuge in John Glassco's 'Memoirs of Montparnasse' », Mémoire de maîtrise, Montréal, McGill University, 147 f.

Mellow, James R., *Charmed Circle : Gertrude Stein and Company*, New York, Praeger Publishers, 1974, 528 p.

Monk, Craig, « Textual authority and modern American autobiography: Robert McAlmon, Kay Boyle, and the writing of a lost generation », *Journal of American Studies*, vol. 35, partie 3 (déc. 2001), p. 485-497.

Morse, Patricia. L. 1988. « Paris in the Springtime: The Expatriate Memoirs of Gertrude Stein, Malcolm Cowley, Robert McAlmon, Kay Boyle et Ernest Hemingway ». Thèse du doctorat, University of Chicago, 350 f.

Perz, Marianne, « Staging That Summer in Paris: narrative strategies and theatrical techniques in the life writing of Morley Callaghan », *Studies in Canadian Literature*, vol. 22, no 1, p. 96-116.

Pizer, Donald, *American Expatriate Writing And The Paris Moment*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1996, 149 p.

Rich, Motoko, « *Moveable Feast* Is Recast by Hemingway Grandson », *The New York Times*, 29 juin 2009, p. A1.

Risch, Robert, « Evan Shipman: Friend And Foil ». *The Hemingway Review*, vol. 23, no 1 (automne 2003), p. 42-59.

Tavernier-Courbin, Jacqueline. *Ernest Hemingway's A Moveable Feast: The Making of Myth*, Boston, Northeastern University Press, 1991, 261 p.

Jean-Louis Tessier, « Hemingway, Paris à la trace », *Libération*, 1 juillet, 2011, p. 30-31.

Autres ouvrages d'analyse consacrés aux auteurs du corpus

Baker, Carlos, *Ernest Hemingway: A Life Story*, New York, Scribner's, 1969, 697 p.

—, *Hemingway: The Writer as Artist*, 4e éd. Princeton, Princeton University Press, 1972, 438 p.

Bell, Elizabeth, S. *Kay Boyle: A study of the short fiction*, New York, Twayne, 1992, 173 p.

Brucoli, Matthew J., *Scott and Ernest: The Authority of Failure and the Authority of Success*, New York, Random House, 1978, 168 p.

Donaldson, Scott, *By Force of Will: The Life and Art of Ernest Hemingway*, New York, Viking Press, 1977, 367 p.

Elkins, Marilyn (dir. publ.), *Critical Essays on Kay Boyle*, New York: G. K. Hall and Co., 1997, 316 p.

Fenton, Charles, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years*, New York, Viking Press, 1958, 302 p.

Knoll, Robert (dir. publ.), *McAlmon and the Lost Generation: A Self-Portrait*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1962, 396 p.

—, *Robert McAlmon: Expatriate Publisher and Writer*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1957, 89 p.

Mellen, Joan, *Kay Boyle: Author of herself*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1994, 670 p.

Metcalf, John, « Winner take all », *Essays on Canadian Writing*, no 51-52 (hiver 1993-printemps 1994), p. 113-145.

Nakjavani, Erik G. 1985, « The Aesthetics of Meiosis: Hemingway's 'Theory of Omission' », Thèse de doctorat, Indiana University of Pennsylvania, 202 f.

Reynolds, Michael, *Hemingway: The Paris Years*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, 402 p.

Rood, Karen Lane *Dictionary of Literary Bibliography*. Vol. 4. *American Writers in Paris, 1920-1939*. Detroit, Brucoli-Clark, 1980, 426 p.

Sarason, Bertram D., *Hemingway and « The Sun » Set*, Washington, NCR Microcard Editions, 1972, 279 p.

Spanier, Sandra, *Kay Boyle, artist and activist*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1986, 261 p.

Smoller, Sanford J, *Adrift among geniuses: Robert McAlmon, writer and publisher of the twenties*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 1974, 389 p.

Sutherland, Fraser, *The style of innocence: a study of Hemingway and Callaghan*, Toronto, Clarke, Irwin, 1972, 120 p.

Wagner-Martin, Linda (dir. publ.), *New Essays on The Sun Also Rises*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 134 p.

Ouvrages d'analyse consacrés à la période du corpus

Aldridge, John Watson, *After the Lost Generation: a critical study of the writers of two wars*, New York, McGraw-Hill, 1951, 263 p.

Allen, Frederick Lewis, *Only Yesterday*, New York, Harper's, 1931, 370 p.

Beard, Charles et Beard, Mary, *The Rise of American Civilization*, 2 t. New York, Macmillan, 1927.

Benstock, Shari, *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, Austin, University of Texas Press, 1986. 518 p.

Bradbury, Malcolm et McFarlane, James, (dir. publ.), *Modernism, 1890-1930*, Hammondsworth, Penguin Books, 1976, 684 p.

Churchill, Allen, *The Literary Decade*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1971, 329p

Durham, Carolyn, « Modernism and mystery: The curious case of the Lost Generation », *Twentieth Century Literature*, vol. 49, no 1 (printemps 2003), p. 82-102.

Earnest, Ernest, *Expatriates and Patriots: American Artists, Scholars, and Writers in Europe*, Durham, N. C., Duke University Press, 1968, 310 p.

Fitch, Noel Riley, *Hemingway in Paris: Parisian Walks for the Literary Traveller*, Wellingborough, Equation, 1989. 195 p.

Fitch, Noel Riley, *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties*, New York, W. W. Norton, 1983, 447 p.

Ford, Hugh (dir. publ.), *The Left Bank Revisited : Selections from the Paris « Tribune », 1917-1934*, London, Pennsylvania State University Press, 1972, 334 p.

—, *Published in Paris : American and British writers, printers, and publishers in Paris, 1920-1939*, New York, Macmillan, 1975, 453 p.

Hoffman, Frederick J., Allen, Charles, et Ulrich, Carolyn F. M., *The Little Magazine: A History and a Bibliography*, Princeton, Princeton University Press, 1946, 440 p.

—, *The Twenties : American Writing in the Postwar Decade*, New York, Viking Press, 1955, 466 p.

Huddleston, Sisley, *Back to Montparnasse: Glimpses of Broadway in Bohemia*, Philadelphia, Lippincott, 1931, 313 p.

—, *Bohemian literary and social life in Paris: salons, cafés, studios*, London, G. G. Harrap and Co., 1928, 450 p.

Jolas, Eugene (dir. publ.), « transition » *Workshop*, New York, Vanguard Press, 1949, 413 p.

Kazin, Alfred, *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*, New York, Reynal and Hitchcock, 1942, 541 p.

Kenner, Hugh, *A Homemade World: The American Modernist Writers*, New York, Knopf, 1974, 220 p.

—, *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press, 1971, 606 p.

Krutch, Joseph Wood, *The Modern Temper*, New York, Harcourt, Brace, 1929, 249 p.

Laney, Al, *Paris Herald: The Incredible Newspaper*, New York, Appleton-Century, 1947, 334 p.

McMillan, Dougald, « *transition* » : *The History of a Literary Era, 1927-1938*, London, Calder and Boyars, 1975, 303 p.

Mellow, James, *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company*, New York, Praeger, 1974, 528 p.

Poli, Bernard, *Ford Madox Ford and the Transatlantic Review*, Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1967, 179 p.

Ross, Ishbel, *The Expatriates*, New York, Crowell, 1970, 358 p.

Susman, Warren, *Culture as History: the transformation of American society in the twentieth century*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 2003, 321 p.

Wickes, George, *Americans in Paris*, Garden City, N. J., Doubleday, 1969, 302 p.

Wilson, Edmund, *The Shores of Light : A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*, New York, Farrar, Straus and Young, 1952, 814 p.

Wilson, Robert Forrest, *Paris on Parade*, New York, R.M. McBride, 1932, 355 p.

Ouvrages théoriques sur le genre des Mémoires

Bates, E. Stuart, *Inside Out: An Introduction to Autobiography*, New York, Sheridan House, 1937, 713 p.

Burr, Anna Robeson, *The Autobiography: A Critical Comparative Study*, Boston, Houghton Mifflin Co. 1909, 451 p.

Bertaud, Madelaine et Cuche, François-Xavier, (dir. publ.), *Le genre des mémoires, essai de définition*, Paris, Klincksieck, 1995, 371 p.

Birkerts, Sven, *The Art of Time in Memoir : Then, Again, Saint Paul, Minnesota*, 2008, 194 p.

Billson, Marcus, « The Memoir: New Perspectives on a Forgotten Genre », *Genre*, no 10 (été 1977), p. 259-82.

Chiantaretto, Jean-François (dir. publ.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press, 1997, 260 p.

Girard, Alain. *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires, 1963, 638 p.

Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, 504 p.

—, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, 430 p.

Hart, Russell, « History Talking to Itself: Public Personality in Recent Memoir », *New Literary History*, no 11 (automne) 1979), p. 193-210.

Hauser, Henri, *Les Sources de l'histoire de France: XVIe siècle (1494-1610)*, Nendeln, Liechtenstein, 1908, 2 v.

Larson, Thomas, *The Memoir and the Memoirist: Reading and Writing Personal Narrative*, Athens, Ohio, Swallow Press / Ohio University Press, 2007, 211 p.

Lejeune, Philippe, *Je Est Un Autre: L'Autobiographie de la Littérature aux Médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 332 p.

—, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2003. 192 p.

Maurois, André, *Aspects of the Biography*, trans. Sidney Castle Roberts, New York, D. Appleton and Co., 1930, 208 p.

Olney, James (dir. publ.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, 360 p.

Pascal, Roy, *Design and Truth in Autobiography*, London, Routledge and Kegan Paul, 1960, 202 p.

Sayre, Robert F., *The Examined Self: Benjamin Franklin, Henry Adams, Henry James*, Princeton, Princeton University Press, 1964, 212 p.

Ulrich, Hermann, *Die besten deutschen Memoiren, Lebenserinnerungen und Selbstbiographien aus sieben Jahrhunderten*, ed. M. Westphal (Leipzig: Verlag und Volkmar, 1923), 423 p.

Yagoda, Ben, *Memoir : A History*, New York, Riverhead books, 2009, 291 p.

Ouvrages consacrés aux théories post-coloniales

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth et Tiffin, H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, New York, Routledge, 1989, 246 p.

— (dir. publ.), *The Post-colonial Studies Reader*, New York, Routledge, 1995, 526p.

Atwood, Margaret, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1972, 287 p.

Batsleer, Janet et al., *Rewriting English: cultural politics of gender and class*, London, Methuen, 1985, 188 p.

Bhabha, Homi K. (dir. publ.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990, 332 p.

—, « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », *October*, Cambridge, Ma.: MIT Press, 1984 p. 125-133.

Blodgett, E.D., *Configuration: Essays on Canadian Literatures*, Downsview, Ontario: ECW Press, 1982, 223 p.

Boehmer, E., *Colonial and Postcolonial Literature: migrant metaphors*, New York, Oxford University Press, 1995, 304 p.

- Bradbury, Malcolm, *Dangerous Pilgrimages: Trans-Atlantic Mythologies and the Novel*, London, Secker and Warburg, 1995, 514 p.
- Davey, Frank, *Surviving the Paraphrase: Eleven Essays on Canadian Literature*, Winnipeg, Turnstone Press, 1983, 193 p.
- Dirks, N. (dir. publ.), *Colonialism and Culture*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1992, 402 p.
- Fiedler, Leslie, *Love and Death in the American Novel*, New York, Stein and Day, 1966, 512 p.
- , *The Return of the Vanishing American*, New York, Stein and Day, 1968, 192 p.
- Frye, Northrop, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, Anansi, 1971, 256 p.
- Fussell, Edwin, *Frontier: American Literature and the American West*, Princeton, Princeton University Press, 1965, 450 p.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, 470 p.
- Griffiths, Gareth, « Imitation, abrogation and appropriation: the production of the post-colonial text », *Kunapipi*. no 9 (printemps 1987) p.13-20.
- King, Bruce (dir. publ.), *Literatures of the World in English*, London, Routledge, 1974, 225 p.
- Loomba, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*. New York, Routledge, 1998, 289 p.
- Marx, Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York: Oxford University Press, 1964, 392 p.
- Maxwell, D.E.S., « Landscape and Theme », *Commonwealth Literature: Unity and Diversity in a Common Culture*, Éd. de John Press, London, Heinemann, 1965. p. 82-9.
- Memmi, Albert, *The Coloniser and the Colonised*, New York, Orion Press, 1965, 153 p.
- Moss, John, *Patterns of Isolation in English Canadian Fiction*, Toronto, McClelland and Stewart, 1974, 252 p.
- Nandy, Ashis, *At the Edge of Psychology: Essays in Politics and Culture*, New Delhi, Oxford University Press, 1980, 133 p.
- New, W.H., *Among Worlds: an introduction to modern Commonwealth and South African fiction*, Erin, Ontario, Press Porcepic, 1975, 287 p.
- Nightingale, Peggy, ed., *A Sense of Place in the New Literatures in English*, St. Lucia, University of Queensland Press, 1986, 152 p.
- Olinder, Britta, *A Sense of Place*, Gothenburg, University of Gothenberg Press, 1984, 230 p.
- Pratt, M.L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York, Routledge, 1992, 257 p.
- Powe, B.W., *A Climate Charged: Essays on Canadian Writers*, Oakville, Ontario, Mosaic, 1984, 196 p.

Reising, Russell, *The Unusable Past: Theory and the Study of American Literature*, New York, Methuen, 1987, 290 p.

Said, Edward, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993, 380 p.

—, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978, 368 p.

—, *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983, 327 p.

Spivak, G.C., *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, London, Methuen, 1987, 309 p.

Wieland, James, *The Enspiring Mind*, Washington, Three Continents, 1988, 315 p.

Young, R., *White Mythologies: Writing History and the West*, London, Routledge, 1990, 232 p.

Ouvrages théoriques sur le thème de l'exil

Gurr, Andrew, *Writers in Exile: The Identity of Home in Modern Literature*, Brighton, Harvester, 1981, 160 p.

Huston, Nancy et Sebbar, Leïla, *Lettres parisiennes: autopsie de l'exil*, Paris, J'ai lu, 1999, 221 p.

Kennedy, Gerald J., *Imagining Paris: Exile, Writing and American Identity*, New Haven, Yale University Press, 1993, 269 p.

Matthews, John P., *Tradition in Exile*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, 197p.

Miquel, Christian, *Critique de la modernité: l'exil et le social*, Paris, L'Harmattan, 1992, 117 p.

Mourier, Jacques (dir. publ.), *Exil et littérature*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université Stendahl, 1986, 302 p.

N'Debeka, Maxime (dir. publ.), *D'encre et d'exil*, Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, 2003, 159 p.

Niderst, Alain (dir. publ.), *L'exil*, Paris, Klincksieck, 1996, 229 p.

Soubiran-Paillet, France. *Figures de l'exil*, Paris, Belin, 2000, 172 p.

Steiner, George, *Extraterritorialité: essais sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachette littératures, 2003, 286 p.

Zakka, Najib (dir. publ.), *Littératures et cultures d'exil*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993, 310 p.

Autres ouvrages théoriques

- Antonioli, Maniola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, l'Harmattan, 2003, 268 p.
- Baldwin, James, *Collected Essays*, New York, Library of America, 1998, 869 p.
- Barthes, Roland, *Oeuvres Complètes*, Tome I, 1942-1965, Eric Marty (dir. publ.), Paris, Editions Du Seuil, 1993, p. 689.
- Bercovitch, Sacvan (dir. publ.), *Reconstructing American Literary History*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, 351 p.
- , et Jehlen, Myra (dir. publ.), *Ideology and Classic American Literature*, New York, Cambridge University Press, 1986, 451 p.
- Boisson, Marius, *Les Compagnons de la Vie de Bohème*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1929, 245 p.
- Boutang, Pierre-André et Pamart, Michel, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions de Montparnasse, 1995.
- Bradbury, Malcolm et Temperley, Howard (dir. publ.), *Introduction to American Studies*, London, Longman, 1989, 331 p.
- Buckley, Jerome Hamilton, *Season of Youth, The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1974.
- Chassay, Jean-François, et Éric Giraud, *Contemporanéités de Gertrude Stein — Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Archives Contemporaines, 2011, 191 p.
- Cox, James M., *Recovering Literature's Lost Ground: Essays in American Autobiography*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989, 221 p.
- Deleuze, G., et Guattari, F., *Capitalisme et schizophrénie*, t. 1: *L'anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, 494 p.
- , *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2. *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 645 p.
- , *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, 187 p.
- , et Parnet, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, 177 p.
- , *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, 411 p.
- , et Guattari, F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, 159 p.
- , et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, 206 p.
- de Man, Paul, *Allegories of Reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1979, 305 p.
- Eagleton, T., *Ideology: An Introduction*, New York, Verso, 1991, 242 p.

Emerson, Ralph Waldo, *Selections from Ralph Waldo Emerson*, Éd. de Stephen E. Whicher. Boston, Houghton Mifflin, 1957, 517 p.

Fabb, N. et al., *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*, New York, Methuen, 1987, 325 p.

Geismar, Maxwell, *Writers in Crisis: The American Novel, 1925-1940*, Boston, Houghton Mifflin, 1947, 308 p.

Goulemot, Jean M. et Oster, Daniel, *Gens de Lettres, Ecrivains et Bohèmes : L'imagination littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992, 199 p.

Guillén, Claudio, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1971, 121 p.

Hawkes, D., *Ideology*, New York, Routledge, 1996, 210 p.

Hugh Ford, (dir. publ.), *The Left Bank Revisited : Selections from the Paris « Tribune », 1917-1934*, London, The Pennsylvania State University Press, 1972, p. xxiv.

James, Henry, *Letters*, Vol. III, 1883-1895, Leon Edel (dir. publ.). Cambridge, Mass., Harvard UP, 1980, 579 p.

Jameson, Fredric, « Magical Narratives : Romance as genre », *New Literary History*, 7 (1975), p. 135-163.

—, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1981, 305 p.

Hillmer, Norman et J.L. Granatstein, *Empire to Umpire: Canada and the world to the 1990s*, Toronto, Copp Clark Longman Ltd., 1994, 373 p.

Jost, François, « La Tradition du Bildungsroman », *Comparative Literature*. XXI., Vol. XX., n° 2, 97-115, Eugene, University of Oregon, 1969.

Kalaidjian, Walter, *American Culture Between the Wars: Revisionary Modernism and Postmodern Critique*, New York, Columbia University Press, 1993, 316 p.

King, Bruce, *The new English literatures: cultural nationalism in a changing world*, New York, St. Martin's Press, 1980 248 p.

Klinck, Carl F., *Literary History of Canada: Canadian Literature in English.*, 3 t. Toronto, University of Toronto Press, 1965.

Lecerle, Jean-Jacques, *Deleuze and Language*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, 274 p.

Longstreet, Stephen, *We All Went to Paris; Americans in the City of Light, 1776-1971*, New York, Macmillan, 1972, 448 p.

Marrati, Paola, Sauvagnargues, Anne, et Zourabichivili, François, *La Philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 340 p.

McKelvey, Blake, *The Urbanization of America, 1860-1915*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1963, 370 p.

McKercher, B.J.C. et Lawrence Aronsen, *The North Atlantic Triangle in a changing world: Anglo-American-Canadian Relations*, Toronto, University of Toronto Press, 1996, 298 p.

New, W.H., *A History of Canadian Literature*, London, Macmillan, 1989, 380 p.

Ortega y Gasset, José *Man and Crisis*, trans. Mildred Adams, New York, W.W. Norton et Co., 1958), 217 p.

Seigel, Jerrold, *Paris Bohème : Culture et Politique aux Marges de la Vie Bourgeoise, 1830-1930*, Traduit par Odette Guitard. Paris, Gallimard, 1991, 419 p.

Singleton, Charles S. (dir. publ.), *Interpretation. Theory and Practice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1969, 247 p.

White, Hayden, « Interpretation in History », *New Literary History*, 4 (1973), p. 281-314.

—, *Metahistory*, Baltimore, Johns Hopkins, 1973, 448 p.

Williams, Raymond, *Culture and Society : 1780-1950*, London, Chatto and Windus, 363p.

Zamberlin, Mary F., *Rhizosphere: Gilles Deleuze and the « Minor » American Writings of William James, W.E.B. Du Bois, Gertrude Stein, Jean Toomer and William Faulkner*, New York, Routledge, 2006, 195 p.

Zourabichivilli, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, 95 p.