

Un regard neuf sur un monde ancien : le premier voyage de Willa Cather en Europe

Catherine Pessso-Miquel
Université Lyon 2, CNRS, UMR 5611, LIRE-SEMA

Été 1902 : Willa Cather, âgée de vingt-huit ans, arrive en Europe pour la première fois, en compagnie de son amie Isabelle McClung. Cather n'avait alors rien publié en dehors d'une poignée de nouvelles et de poèmes ; entre 1902 et 1935, elle traverserait sept fois l'Atlantique. D'abord fascinée par l'héritage européen et l'œuvre de Henry James, Cather tourna ensuite le dos à l'est pour célébrer l'Amérique : ayant osé placer d'humbles immigrants de Bohême, cultivateurs au Nebraska, sur la carte littéraire américaine, elle écrit dans *Death Comes for the Archbishop* des pages lyriques et vibrantes sur les paysages et la pureté du Sud-Ouest des Etats-Unis. Cependant l'histoire la fascinait aussi ; le roman inachevé qu'elle écrivait au moment de sa mort, en 1947, et qui, conformément à ses dernières volontés, fut détruit, traitait d'Avignon au quatorzième siècle.

Pour faire face aux dépenses de ce premier voyage, Willa Cather allait écrire en Europe une série de quatorze brefs textes que lui avait commandés le *Nebraska State Journal*, pour nourrir une rubrique hebdomadaire de voyage. Ces textes ont été publiés en un volume en 1956, neuf ans après sa mort, sous le titre *Willa Cather in Europe*.

Dans son introduction à ce recueil, George Kates fait remarquer :

Not often are we given an opportunity to observe a great American writer arrive for the first time in the Old World from the New, there to record first impressions spontaneously, as they came, subject to no second thoughts, no later, leveling revisions. (Cather : 1988, v)

Ces textes sont d'autant plus intéressants que Willa Cather a toujours interdit la publication de sa correspondance privée, si bien que ses lettres, disséminées et difficilement accessibles, ne peuvent pas être citées mais simplement paraphrasées ou résumées. Selon les critiques, ces textes sont désignés par des termes différents (articles, chroniques, notes touristiques). Phyllis Robinson, biographe de Cather, utilise pour en parler les termes « travel letters from abroad » (Robinson, 108), et à sa suite j'utiliserai le mot « lettres ». Les quatorze lettres, donc, se divisent équitablement en deux, sept d'entre elles étant consacrées à l'Angleterre et les sept autres à la France ; elles permettent de suivre à la fois la chronologie et l'itinéraire du voyage, de Liverpool, puis Chester, jusqu'à Londres, puis de Dieppe à Arles en passant par Paris. La première lettre est datée du premier juillet 1902, et la dernière du seize septembre. Pour boucler la boucle, la fin de la dernière lettre revient sur le séjour anglais en une brève coda.

Ces lettres avaient donc au départ un lectorat très ciblé, celui d'un journal d'une ville du Middle West, et l'on peut légitimement se demander dans quelle mesure ce fait a pu influencer le choix des thèmes et des sujets abordés, ainsi que leur traitement. Dans un tel contexte se posent bien sûr plusieurs questions : celle du statut générique de ces textes, de leur contexte historique, de la position qu'ils adoptent vis-à-vis d'une tradition de récits de voyages transatlantiques (dans les deux sens). Ces lettres, qui jettent un regard américain sur Londres, posent aussi la question de l'influence des autres arts : quand Cather décrit la vue du Parlement depuis la Tamise, son regard est-il influencé par la peinture, qui s'est très souvent approprié ce sujet, et si oui par quelle école de peinture ? Enfin on ne peut aborder ces textes sans évoquer la question de leur littérarité, et de leur originalité

Nathalie Vanfasse, dans un article sur *American Notes* de Dickens, a rappelé qu'au milieu du dix-neuvième siècle il y avait un engouement notable pour les récits de voyageurs européens aux Etats-Unis ; les Européens étaient très intéressés par cette société nouvelle et ses institutions politiques, ainsi que par l'histoire de la conquête du territoire. Dans l'autre sens, c'était très différent, et les récits des voyageurs étaient nécessairement beaucoup plus personnels et moins factuels ou informatifs, n'ayant pas à « faire découvrir » quoi que ce soit. Hermione Lee rappelle que lorsque les écrivains américains visitaient l'Europe, et ce jusqu'au début du vingtième siècle, ils éprouvaient l'impression d'être en terrain connu, et la plupart des biographes de Cather, en évoquant ce premier voyage, utilisent le mot *homecoming*, telle Edith Lewis, qui fut la compagne de Willa Cather jusqu'à sa mort, et qui insiste sur l'importance de cette première rencontre des Américains avec l'Europe : « that first encounter with European culture on its own soil, in its age-old stronghold – it is a home-coming more deeply moving and transfiguring than any home-coming to friends and family [...] can ever be » (Lewis, 55). Cependant l'Europe pouvait aussi provoquer chez certains des sentiments de rejet et de désapprobation, comme le rappelle Hermione Lee :

For [Willa Cather] as for so many American writers, from Emerson to Henry James, the European experience felt as much like a homecoming as a discovery: the landscape and architecture and society were a confirmation of well-loved, long-known books and paintings. The literary American's response to these wonders could be extremely equivocal: the old political hostility towards England, a resentment of Europe's cultural dominance, a distaste for the vestiges of medieval feudalism, and a failing of the spirits before the ruins of ancient empires, affected writers as different as Hawthorne, Twain, and Henry Adams. (Lee, 59)

Henry James, dans un passage plein d'humour, a créé un concentré virulent de cette réaction négative en imaginant le personnage de Waymarsh, dans *The Ambassadors*. En effet Waymarsh, homme d'affaires de Milrose, Connecticut, éprouve envers le monde ancien une aversion violente qui trahit son héritage puritain :

The Catholic church, for Waymarsh — that was to say the enemy, the

monster of bulging eyes and far-reaching quivering groping tentacles — was exactly society, exactly the multiplication of shibboleths, exactly the discrimination of types and tones, exactly the wicked old Rows of Chester, rank with feudalism, exactly in short Europe. (James : 1994, 38)

Cather au contraire consacre une page enthousiaste à la description du charme de Chester (Cather :1988, 16). Plus tard, dans *One of Ours* (1922, prix Pulitzer en 1923), un personnage puritain, favorable à la prohibition, voit en Paris une ville de perdition, « the wickedest of cities, the capital of a frivolous, wine-drinking, Catholic people, who were responsible for the massacre of St. Bartholomew and for the grinning atheist, Voltaire » (Cather :1987, 1075).

Dans ses premières lettres, Willa Cather se livre à des comparaisons qui, parce qu'elles s'inscrivent dans l'horizon d'attente de ses lecteurs, semblent plutôt destinées à flatter leur sentiment de fierté patriotique qu'à leur inculquer le désir de découvrir l'Europe. Phyllis Robinson s'étonne en particulier de son agressivité envers les Anglais :

While it was possible to appreciate the countryside and view the landscape with approval, Willa took a decidedly jaundiced attitude towards the people. The English might have been players on the stage and she a critic passing judgement (Robinson, 108)

Effectivement Cather consacre plusieurs pages à opposer les foules anglaises et les foules américaines, le mauvais goût des Anglaises à la discrétion et au bon goût des Américaines : « The American idea of neatness, of being genuine as far as you go, of having little and having it good, which at home even the shop girls imbibe more or less of, prevails not at all here » (Cather: 1988, 7). A Londres Cather est confortée dans son sentiment en observant l'arrogance et l'indépendance des vendeuses, qui, même si elles ne sont pas miséreuses (« the shop-girl who prides herself on being respectable », 59) préfèrent se sentir élégantes dans une chemise de satin, fût-elle crasseuse (« of unspeakable griminess », 59), plutôt que de porter une chemise propre en coton, et considèrent que les brosses à dents sont des accessoires réservés aux membres de la famille royale. Cather, qui a une conscience de classe aiguë, distingue des sous-classes au sein des vendeuses, et condamne sans appel « the London shop girl of the meaner sort », spécimen inconnu en Amérique : « We have nothing at all at home to correspond to her » (58). Au bout d'une semaine passée à Liverpool, elle émet déjà des opinions très tranchées: « The English working girl, and especially the country girl, has a passion for cheap jewellery » (8).

Dans nombre de ces phrases l'emploi du singulier générique accentue encore l'outrance de la généralisation. De même Cather décrète que toutes les Anglaises « de la classe moyenne » se tiennent voûtées, le dos arrondi et la poitrine rentrée. Elle est particulièrement fascinée par l'insolence gouailleuse des vendeuses de rue, « with their hair hanging loose over their shoulders and the most strident voices imaginable » (6), dont on trouve un écho tardif dans *One of Ours* quand le héros, débarquant en France en 1917 avec l'armée

américaine, observe les entreprenantes Françaises : « a band of bareheaded girls, hardy and tough looking, were following a string of awkward Americans, running into them, elbowing them, asking for treats, crying, 'you dance me Fausse-trot, Sammie?' » (Cather : 1987, 1197).

A la voix rauque des filles de Liverpool répondent quelques jours plus tard les diphtongues malmenées des fleuristes londoniennes, dont Cather dresse un portrait bien plus sévère que ne le fera Bernard Shaw dans *Pygmalion*, en 1913 : « Her voice is harder than her gin-sodden face, it cuts you like a whiplash as she shouts, 'Rowses! Rowses! Penny a bunch,' 'All the words of the h'Opry! » (58). On retrouve ce cri des rues dans un poème, « London Roses », publié dans *April Twilights* en 1903. Dans ce poème les « roses » sont à la fois les fleurs vendues et les filles qui les vendent, « ruddy blooms of corruption », « perfumed with a thousand years » (Cather : 1992, 780) : ici Cather met en relief l'expérience, au sens où l'entend William Blake. Les vendeuses de fleurs sont le produit d'un monde millénaire fait de fange et de ténèbres. A Londres, un des passe-temps favoris de la fleuriste (« the flower-girl », toujours au singulier) est de se battre comme une furie, « by turns fury and bacchante », « leaping through the streets in the impetus of her gin-fed joy » (1988, 60).

Cependant, dans sa peinture des quartiers populaires de Londres, Willa Cather a déjà le souci d'une forme littéraire, d'une composition artistique : elle saisit l'occasion d'une procession religieuse organisée par la communauté italienne pour broser un tableau contrasté opposant la dignité mélancolique et solennelle des immigrés italiens à la bestialité païenne des Cockneys. La procession prend un caractère à la fois sacré et théâtral, suscitant en son cœur de fortes émotions, et une aversion fortement appuyée envers les spectateurs impies :

These poor Latins, undauntedly trying to carry a little of the light and colour and sweet devoutness of a Latin land into their grey, cold London had done with us what a great actor can sometimes do. [...] The police stood in double file along the streets to protect the worshippers from what stood without, and what stood without I know, for I stood among them; Gomorrah stood without, and Sodom, Babylon shorn of both splendour and power; the howling, hooting, heathen London mobs; men drunk, women drunk, unwashed and unregenerate. (63)

Les répétitions incantatoires, l'emphase des rythmes ternaires ou binaires assortis d'allitérations (« howling, hooting, heathen »), le trait appuyé de l'effet de contraste trahissent le caractère construit et éminemment littéraire de ce « reportage », mais il y a de toute évidence aussi une certaine jubilation dans la provocation : Cather s'approprie l'idiome tempétueux cher aux prêcheurs américains (qui leur servait à vitupérer contre Rome, souvent), et elle le retourne contre des Anglo-Saxons protestants dans le but de vanter la noblesse de Latins catholiques. Par conséquent les intentions (conscientes ou inconscientes) de Cather dans ces lettres sont complexes, et on ne peut pas les réduire à une flatterie du goût du lectorat visé.

Dans sa sixième lettre Cather entraîne ses lecteurs loin de l'East End, jusqu'à Kensington, où elle leur fait visiter le studio d'Edward Burne-Jones, dont elle décrète qu'il est le maître de tous les peintres anglais contemporains, et qu'il partage avec Rossetti le privilège de ne pas avoir été contaminé par la mièvrerie ambiante (« That muck of sentimentality which has choked all truth and courage and vividness out of English art », 73). Cependant cette lettre est presque entièrement consacrée non pas à l'artiste mais à son valet, un certain James, dont Cather décrit avec minutie les caractéristiques physiques et la façon de parler, qui font de lui un type : « wide and red of countenance, with diminutive mutton chops and a keen grey eye, a very typical English gentleman's gentleman » (74). Elle insiste alors sur sa volonté de transcrire les souvenirs qu'elle a de lui, avec une précision fidèle :

These are the words of James, faithfully set down, and I put them down because I wish to remember them, for it has not often been my good fortune to pass a summer afternoon with such a valet of such a hero. (75)

Ce passage est présenté comme une transcription scrupuleuse de la réalité, or Phyllis Robinson avance l'hypothèse que ce James n'aurait jamais existé ; d'après les biographes de Burne-Jones, interrogés par Mildred Bennett, Burne-Jones n'a jamais eu de serviteur prénommé James, et en 1902 le studio aurait été presque entièrement vide. Si effectivement Cather n'a jamais rencontré un tel valet, mais l'a inventé de toutes pièces, on comprend mieux pourquoi elle insiste tant sur sa prétendue fidélité envers la vérité.

Dans son livre consacré à la littérature de voyage, Odile Gannier insiste sur la tentation du mensonge dans les récits de voyage. A ce propos elle cite *l'Encyclopédie* : « voyageur : celui qui fait des voyages... et qui, quelquefois en donne des relations — mais c'est en cela qu'ordinairement les voyageurs usent de peu de fidélité ». Elle cite également le *Dictionnaire de l'Académie* (« les voyageurs sont sujets à mentir ») et rappelle que Juvénal, dans sa quinzième satire, traitait Ulysse de *aretalogus*, c'est-à-dire de « charlatan » (Gannier, 54). Quelles sont les raisons de cette propension au mensonge ? Odile Gannier avance plusieurs explications :

Le point de vue du récit de voyage est donc, pour de multiples raisons, faussé par rapport au référent : en effet, on voit ce que l'on *peut* voir (la curiosité étant aiguïlée ou non, les concepts opératoires ou non ; la prégnance des schémas mentaux, des idéologies, des croyances ou des représentations collectives, prépondérante ou non). Ensuite, on voit ce que l'on *veut* voir (le but du voyage étant plus ou moins désintéressé : prosélytisme, confirmation d'une hypothèse sociologique ou ethnologique, etc.). En outre, on rend compte comme l'on *peut* (avec un vocabulaire plus ou moins adéquat, des informateurs plus ou moins fiables...) et aussi on rend compte comme l'on *veut* (selon un traitement plus ou moins romancé, le désir de se faire valoir par l'accumulation de périls ou par le côté extraordinaire de ce que l'on est censé avoir vu...). Enfin on donne au lecteur ce qu'on le suppose capable de lire, de comprendre et d'accepter (c'est donc un problème de réception), mais également on donne au lecteur ce dont on le croit friand (un merveilleux débridé... ou au contraire

une scientificité de bon aloi). Ce n'est pas toujours facile : il y a parfois hiatus entre le désir du lecteur et celui, *in fine*, du voyageur-écrivain. (Gannier, 56-57).

Cather, comme la reine Gertrude, « proteste trop » : la façon malicieusement admirative et insistante dont elle décrit le valet « authentique » de Burne-Jones a quelque chose de suspect. Il semblerait qu'elle cherche à caresser ses lecteurs dans le sens du poil et à leur fournir la couleur locale qu'ils attendent :

In reading a *transcription* of James's *dissertation*, however, it is necessary to entirely eliminate the letter « h » wherever it occurs, in order to get a correct idea of his speech. James's personal attitude I found interesting and perplexing; one could no more accuse him of having any sort of comprehension of painting than one could accuse him of any artistic temperament. *Yet he is no fake* of the sort who besets you at Stratford and chants, 'Here died the immortal bard in 1616.' (Cather : 1988, 75, je souligne)

En fait il semblerait que Cather écrive en visant simultanément deux cibles distinctes : d'une part un public avide de couleur locale européenne, pour lequel il faut forcer le trait de façon réductrice et simplificatrice ; on pourrait avancer l'argument que les serviteurs « supérieurs » (majordomes et valets) parlaient un anglais exagérément correct, et faire remarquer qu'ici Cather conseille au lecteur d'éliminer le phonème h, alors qu'en fait les Cockneys l'utilisent, mais à mauvais escient, en phonème parasite, comme Cather l'atteste elle-même lorsqu'elle fait dire « the h'Opry » à sa fleuriste.

Cather vise d'autre part un public plus sensible aux nuances et à l'ironie, auquel elle ferait comprendre que ses « reportages » et ses exagérations ne sont qu'un jeu, à ne pas prendre au pied de la lettre. Ainsi, lorsqu'elle décrit le maintien disgracieux des Anglaises, elle souligne le fait qu'elle est en Angleterre depuis une semaine (« I have been in England a week now », 7). Le choix de l'adverbe *now* est délibéré : elle fait semblant de souligner la longueur de son séjour, pas sa brièveté ! La même phrase grandit l'espace aussi bien que le temps, puisque Cather évoque le pays entier alors qu'elle n'a encore vu que Liverpool. L'outrance même de toutes ces hyperboles contribue à introduire la possibilité d'une lecture ironique, au second degré : « I have not seen one English girl or woman of the middle class who is not stoop-shouldered to a painful degree » (7) ou encore, « this unfortunate carriage is so *universal* that it amounts to a *national* disfigurement among the women » (7, je souligne).

De même, alors qu'elle est encore sur le bateau qui traverse la Manche, avant même d'avoir posé le pied sur le sol français, elle lance une affirmation un peu grandiloquente : « Certainly so small a body of water as the English Channel never separated two worlds so different » (95). Elle n'a fait qu'entrevoir, dans la nuit, les silhouettes recroquevillées des voyageurs transis par le vent du large, mais elle les décrit comme si elle les avait tous interrogés un par un : « they were French people from all over the world : women who had been teaching French in the United States ; girls who had been governesses in England,

journeymen tailors and workers at various handicrafts » (94). A son arrivée en France, elle remarque une vieille chiffonnière, « one old ragpicker in wooden shoes and skirts almost up to her knees, who looked hungrily at us out from under her white cap as she fished with her stick in the gutter » (95, je souligne) et elle en tire immédiatement des conclusions statistiques : « Surely there is no other country where there are so many aged women, or where they retain their activity so long » (95). On a là une relation dialogique entre deux discours très différents : l'un, apparent, qui flatte le goût répandu des essentialismes, des catégories et des caractéristiques liées à la nationalité, et un autre, perceptible entre les lignes, célébrant l'individualité et la différence, qui entend dénoncer implicitement l'absurdité des généralisations abusives.

Laurence Sterne s'amuse de façon comparable lorsque son narrateur décrit son voyage en France : Tristram Shandy réproouve les généralisations abusives des voyageurs, et il explique que ce n'est pas parce que le vent lui a arraché son chapeau dès son entrée en Avignon qu'il doit en tirer la conclusion qu'Avignon est la ville de France la plus exposée aux vents violents (*Tristram Shandy*, VII, 41). Ce qui est drôle dans cet épisode, c'est qu'en l'occurrence son autocensure et sa prudence tombent à plat, puisque Avignon est presque jour après jour en butte aux assauts alternés du Mistral et du vent du sud.

Cependant, assez vite, Cather se lasse de ce jeu avec l'outrance et l'hyperbole, pour laisser libre cours à son penchant pour les individus humbles, les gens de la terre, semblables à ces immigrants courageux venus d'Europe, de Bohême notamment, qui ont nourri son imagination d'enfant de leurs rêves et de leurs récits d'exil. De ces « vrais » gens, Monaco, que Cather décrit dans la dernière lettre est cruellement dépourvue. A Monte Carlo tout est factice :

the sea too blue to be wet, the casino too white to be anything but
pasteboard [...] there is nothing at all produced or manufactured there, and
no life at all that takes hold upon the soil or grapples with the old conditions
set for a people. (Cather :1988, 169)

Ainsi les paysannes de Barbizon exercent-elles sur Cather une fascination particulière et une attirance toute en simplicité, loin des clichés cultivés dans ses premières lettres : « we trampled silently back to Barbizon, through the winding street where tired women sat on the wooden doorsteps, singing tired children to sleep » (123). Cette phrase recherchée est remarquable par sa cadence élégante et son architecture reposant sur des répétitions lexicales et syntaxiques (« tired women/tired children »), ses rythmes binaires, et ses allitérations en t, w et s. Dans cette phrase à l'apparence pourtant toute simple on sent la quête du style pur et sobre qui plus tard caractérisera cet écrivain qui a théorisé, dans un essai intitulé « The Novel *démeublé* », la nécessité de dépouiller le roman de tout l'encombrant bric-à-brac que les auteurs du dix-neuvième siècle, tel Balzac, y avaient installé.

Un regard emprunté : le hors-texte pictural

En exergue à un article sur Naipaul, Isabelle Keller a choisi de citer une phrase

tirée de *La Prisonnière* dans laquelle Proust écrit que « le seul véritable voyage » ce serait « de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit ». Alain de Botton a appliqué cette aspiration au regard des peintres. Dans un chapitre de son livre *The Art of Travel*, intitulé « On Eye-opening Art » (187), il développe l'idée que la peinture éduque notre goût esthétique, nous apprend à apprécier dans un paysage des caractéristiques qui nous laissent indifférents ; tout simplement la peinture nous apprend à mieux regarder, et donc à mieux voir le monde.

La culture de Willa Cather sert de filtre à son regard : dans les peupliers de Normandie, elle reconnaît Corot et Puvis de Chavannes, et parce qu'elle admire l'œuvre de Flaubert, elle présente Rouen comme une ville repue et empreinte de fatuité, « a well-fed, self-satisfied *bourgeois* town » (98) ; à Barbizon les paysannes, au coucher du soleil, deviennent des sujets tirés d'un Millet : « As the sun dropped lower, the merriment ceased, the women were tired and grew to look more and more as Millet painted them, warped and bowed and heavy » (123). On trouve dans les lettres deux représentations très différentes de Londres, filtrées à travers deux visions artistiques très distantes l'une de l'autre. Lors de ce premier voyage en Europe, Willa Cather semble tout ignorer du mouvement impressionniste. Ce qu'elle évoque explicitement, c'est Millet et l'école de Barbizon en France, et Burne-Jones et les préraphaélites en Angleterre. Or dans son premier roman, *Alexander's Bridge* (commencé pendant l'été 1911, et publié en 1912 après deux autres voyages en Europe, en 1908 et pendant l'hiver 1911), la description de Londres diffère de celle qu'on trouve dans ses lettres au *Nebraska State Journal*, et il faut en conclure que l'art impressionniste a changé le regard de Willa Cather.

La première lettre traitant de Londres se concentre sur le East End et la pauvreté sordide qui y règne. Cather explique qu'elle a choisi de séjourner juste à côté de la Cathédrale St Paul pour être à proximité de sites touristiques comme la Tour de Londres. Pourtant, ce ne sont pas tant les monuments historiques qui la fascinent que les types humains qu'elle croise : « the living city and not the dead one has kept us here, and the hard, garish, ugly mask of the immediate present drags one's attention quite away from the long past it covers » (55). En 1902, si Cather pour mieux voir emprunte les yeux d'un artiste, ce ne sont pas ceux d'un paysagiste, mais ceux d'un dessinateur, Hogarth :

Of all the British painters, surely Hogarth was the only realist and the only man who knew his London. Lower London today is exactly what it was when he studied and hated it. Every day, faces from "The Idle Apprentice," "Cruelty," and "The Harlot's Progress" pass one in the streets like the hideous distortions of a nightmare. (64)

Effectivement, elle décrit des parents ivres morts, hébétés, aux trognes grotesques, guidés dans le dédale des rues par des enfants résignés.

Lorsque Cather évoque la Tamise et le Parlement, de nouveau elle occulte la question de la description du paysage pour mieux se concentrer sur les êtres

humains, évoqués comme des curiosités zoologiques :

The beautiful river front on the east side of the Thames called the Albert Embankment, from which one gets the most satisfying and altogether happy view of the Houses of Parliament up the river is night and day thronged with drunken, homeless men and women [...] At night the high white globular lights which flank this marble terrace¹ are beautifully reflected in the river, and by each light post hangs a life-preserver to recall any tipsy wretch who may drop over the wall to end his useful activities. (58)

On voit bien ici, avec l'utilisation de l'adjectif « beautiful », doublé par l'adverbe « beautifully », que Cather renonce à toute tentative de peinture verbale, ces « word-paintings » chers à Ruskin que de Botton (230-31) évoque. Ici, le sujet de Cather, ce n'est pas la beauté d'un site, mais le contraste entre cette beauté et les activités avilissantes qui s'y déroulent, l'incongruité des bouées pendues aux lampadaires élégants, et les jeux dangereux des couples d'ivrognes sur la noblesse du marbre, « the exciting game of chess [these night-birds] play with the police back and forth across those marble squares » (Cather : 1988, 58).

Dans *Alexander's Bridge* en revanche, les descriptions du Parlement semblent justifier *a posteriori* la boutade d'Oscar Wilde selon laquelle il n'y avait pas de brouillard à Londres avant que Whistler ne se mette à le peindre (cité par de Botton, 194) : Cather peint verbalement la Tamise, à la manière de Turner. Il est très probable que Cather ait vu (en Amérique, ou en Europe avant leur rachat) les deux tableaux de Turner représentant l'embrasement, reflété dans l'eau de la Tamise, du Parlement en 1834², tableaux qui ont fortement influencé Monet et Whistler. Monet n'aimait Londres que l'hiver, disait-il, à cause des brouillards, et de préférence en semaine :

Quelle journée triste que ce sacré dimanche anglais, la nature s'en ressent, tout est comme mort, pas de train, pas de fumée ni de bateaux, rien qui excite un peu la verve. (Lettre de Monet à sa femme Alice, 10 mars 1901, citée dans Lochnan, 180)

D'après Jonathan Ribner, Whistler partageait cet avis, alors que la plupart des Londoniens se plaignaient des effets désastreux du smog sur leur santé : « j'aimerais retourner dans mes beaux brouillards londoniens ! Ils sont beaux, ces brouillards – et je suis leur peintre ! » (lettre de Whistler à sa belle-sœur

¹ Le *Albert Embankment* est le pendant, sur la rive droite de la Tamise, du *Victoria Embankment*, chef-d'œuvre de la technologie victorienne, avec une route et une terrasse pavée de marbre sous lesquelles on avait installé les canalisations des égouts ; les deux quais ont été construits en 1870 par Sir Joseph Bazalgette. Le tableau de Monet intitulé *La Tamise et le Parlement* (1871) montre le quai de marbre du *Victoria Embankment*, mais des lampadaires, pas encore installés, on ne voit que la base blanche. (v. Lochnan 126).

² Turner, *The Burning of the Houses of Parliament*, 1834-35, Cleveland, Museum of Art, et *The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16th October 1834*, 1834-35, Philadelphia Museum of Art.

Helen, citée par Ribner, 60n). Ribner salue le talent de Turner, Monet et Whistler, qui ont su « exploiter un air vicié pour forger un art durable » (63).

Dans le Londres dépeint dans *Alexander's Bridge*, on retrouve tout ce qui inspirait Monet : les effets de soleil à travers les vapeurs d'un brouillard transparent, les embrasements des fumées éclairées par le soleil couchant, et la dissolution de la matière dans la lumière, c'est-à-dire le contraste entre le caractère impalpable et diaphane de la pierre et la matérialité concrète, semblable à de l'or en fusion, de l'eau et de l'air :

[Alexander] crossed Westminster Bridge and sat down to watch the trails of smoke behind the houses of parliament catch fire with the sunset. The slender towers were washed by a rain of golden light and licked by little flickering flames; Somerset House and the bleached gray pinnacles about Whitehall were floated in a luminous haze. The yellow light poured through the trees and the leaves seemed to burn with soft fires. (Cather :1997, 25-26)

It was one of those rare afternoons when all the thickness and shadow of London are changed to a kind of shining pulsing special atmosphere; when the smoky vapours become fluttering golden clouds, nacreous veils of pink and amber, when all that bleakness of gray stone and dullness of dirty brick trembles in aureate light, and all the roofs and spires, and one great dome, are floated in golden haze. (62)

Nulle part dans *Alexander's Bridge* Cather ne fait de référence explicite à un peintre impressionniste quel qu'il soit, et l'on peut se demander si elle a vu toute la série des Parlements peints par Monet entre 1899 et 1904, exposés à Paris par Durand-Ruel, qui avait aussi une galerie annexe à Londres. Néanmoins il est indéniable que son tableau verbal correspond ici à une esthétique impressionniste. D'ailleurs est-ce un hasard si le héros du roman, Alexander, loge au Savoy Hotel, où Monet s'était installé en 1899 pour avoir une vue sur la Tamise ? Cather insiste sur la vue qu'Alexander découvre depuis les fenêtres de sa chambre : « the river was *flashing silver* and the gray stone along the Embankment was *bathed* in bright, clear sunshine » (60, je souligne).

Asad Al-Galith a insisté sur l'importance des études de la lumière dans les romans ultérieurs de Cather, à partir de *My Antonia*, et elle établit aussi un parallèle entre l'art poétique de Cather, dont les principes sont exposés dans « The Novel *démeublé* » et l'art tout aussi « *démeublé* » de certains peintres français :

Certainly one of the major efforts of artists from Manet to Matisse was to 'disfurnish' their canvases to eliminate the clutter of the mid-nineteenth century genre painters as Willa Cather suggests young novelists are trying to escape the clutter of Balzac's fictions (Warren French cité par Al Ghalith 267- 268)

Quelles œuvres Cather a-t-elle réellement vues, on ne peut le savoir, peut-être a-t-elle vu quelques unes des nombreuses copies qui circulaient ; cela soulève

bien sûr la question de l'accessibilité aux œuvres, très démocratisée de nos jours depuis l'introduction des reproductions photographiques en couleur.

Cather, qui a aussi visité Arles lors de ce premier voyage, ne mentionne absolument pas Van Gogh (même si dans l'édition Bison la couverture représente le « Café de nuit ») ; ce qu'elle voit à Arles, ce qui parle à son imagination, ce sont la Vénus d'Arles et les arènes de la ville, décrites avec passion :

The ravages of the years are but little apparent ; it is still as huge and white under its blue porcelain sky as it was in the days of Constantine, and even the loftiest Gothic seems small beside its stubborn, arrogant, defiant hugeness (Cather : 1988, 173)

Elle se demande alors pourquoi aucun écrivain, « ni Daudet ni Flaubert ni Gautier », n'a été inspiré par cette période romaine du midi (174) et se lance dans une reconstitution imaginative de la colonie provençale construite par ces Italiens : « these colonies had a sort of Chicago-like vehemence in adorning their city and making it ostentatiously rich » (175). Cette réinvention imaginative d'un passé oublié annonce les stratégies que Cather poursuivra dans des romans tels que *Death Comes for the Archbishop* ou *Shadows on the Rock*.

Le nouveau monde et l'ancien : de l'altérité à l'ipséité

Les premières lettres insistent, on l'a vu, sur l'expression de comparaisons entre l'Europe et l'Amérique, que Cather théorise d'ailleurs : « Constant comparisons are the stamp of the foreigner; one continually translates manners and customs of a new country into the terms of his own, before one can fully comprehend them. » (9) Au fur et à mesure que le voyage progresse, Cather se rend compte que l'altérité radicale de l'ancien monde n'existe pas et que le nouveau monde lui ressemble beaucoup. Cavalaire, dans le midi, se compose de la maison du chef de gare et d'une petite taverne, et l'endroit rappelle à Cather le Sud-Ouest des Etats-Unis : « the place is not a little like certain lonely way stations in Wyoming and Colorado » (161). Les champs de blé de Barbizon lui rappellent ceux du Nebraska (121) et elle ressent une vive nostalgie à la vue d'une moissonneuse américaine abandonnée dans un champ, dotée d'une petite niche semblable à celle où elle avait passé tant d'heures heureuses dans son enfance, blottie aux pieds de son père. Dans son roman sur la France en guerre, *One of Ours*, elle prête la même expérience aux jeunes soldats américains, qui avaient quitté l'Amérique avec en tête des images fantaisistes de l'Europe. Quelque peu déçus par Rouen, ils attendent mieux de Paris :

Paris, the place where every doughboy meant to go [...] The Seine, they felt sure, must be very much wider there, and it was spanned by many bridges, all longer than the bridge over the Missouri at Omaha. There would be spires and golden domes past counting, all the buildings higher than anything in Chicago, and brilliant — dazzlingly brilliant, nothing grey

and shabby about it like this old Rouen (Cather :1987, 1204)

Peu à peu, à force de regarder la campagne française par la fenêtre du train, les jeunes soldats se rendent compte que le monde ancien, qu'ils imaginaient volontiers pittoresque, médiéval, envahi de petites chaumières et de personnages « typiques » ressemble en fait bien plus au nouveau monde où ils sont nés :

All the way down, company B had been finding the old things instead of the new, — or, to their way of thinking, the new things instead of the old. The thatched roofs they had so counted upon seeing were few and far between. But American binders, of well-known makes, stood where the fields were beginning to ripen and they were being oiled and put in order, not by “peasants” but by wise-looking old farmers who seemed to know their business. (1202)

Même si la France est romantique, « [a] fertile land of chivalry and romance », comme l'écrit Tristram Shandy (VIII, 1), le voyage apporte à Cather la conscience qu'elle est n'est pas un endroit de légende, radicalement différent, mais plutôt un endroit émouvant parce que familier. Selon Philip Gerber, elle prend alors conscience que le Nebraska de son enfance heureuse n'a rien d'unique, ce qui, paradoxalement, le rend aussi digne que la France de devenir le sujet d'une œuvre littéraire. Le voyage a apporté à Cather un sens précieux de la perspective. En fait, le mot « homecoming » est ici pertinent, mais dans un sens différent ; la vision du monde ancien permet de changer le regard porté sur le nouveau monde et de considérer enfin que celui-ci est digne d'être cartographié par l'écriture :

In Europe Cather satisfied two needs, but neither was ever made explicit, and both were most likely unconscious. Her strong ties with things foreign, first established during her girlhood on the Divide, were revitalized when she saw for herself the continent from which her immigrants had sailed to new lives. At the same time, everything she saw of the world at large brought her an improved perspective on her native postage stamp of land. (Gerber 19)

D'autre part, ayant emprunté leur regard à plusieurs artistes, Cather est aussi capable d'avoir un regard entièrement « neuf ». En effet elle impose ses propres choix en évitant « the beaten track of the summer tourist » (Cather : 1988, 27) et en décidant d'écrire sur des lieux inconnus pour la raison très simple qu'elle s'y sent heureuse, comme ce petit village du Lavandou auquel elle consacre sa treizième lettre :

I am sure I do not know why a wretched little fishing village, with nothing but green pines and blue sea and a sky of porcelain, should mean more than a dozen places that I have wanted to see all my life. No books have ever been written about Lavandou, no music or pictures ever came from here, but I know well enough that I shall yearn for it long after I have forgotten London and Paris. One cannot divine nor forecast the conditions that will make happiness; one only stumbles upon them by chance, in a lucky hour, at the world's end somewhere, and holds fast to the days, as to

fortune or fame. (158)

Jean Viviès rappelle qu'on a rarement étudié les récits de voyage comme des objets littéraires à part entière, en leur consacrant des analyses esthétiques et narratologiques. Selon lui, ils ont plutôt été analysés pour leur intérêt documentaire ou leur dimension autobiographique, quand ils peuvent éclairer l'œuvre littéraire d'un romancier ou d'un poète. Or si j'ai préféré appeler ces textes de Willa Cather des « lettres » plutôt que des articles, c'est justement à cause de leur littéarité très marquée, à la fois dans leur style et dans leur caractère plus fictif que documentaire.

Ce qui intéresse Cather, ce n'est pas tant la découverte du monde ancien que la confrontation de ce monde et des représentations artistiques de celui-ci qu'elle a pu rencontrer, ainsi que son propre pouvoir de représentation artistique, auquel elle brûle de donner libre cours. Elle se livre à des exercices intertextuels et intersémiotiques, dans une langue souvent travaillée et poétique, dont on pourrait citer quelques échantillons : mélange conscient de matérialité et d'abstraction (« the gardens are for the most part pitiful little hillside patches of failure », 156), utilisation fréquente de cadences poétiques tels que les tétramètres (« in the heathen heart of the London slums », 62) ou les hexamètres/alexandrins (« glorious spots of colour in the grey English drip », 61), pouvoir d'évocation des descriptions de paysage : « this great water that seems to trail its delft-blue mantle across the world » (159), « the moon was already throwing her tracks of troubled light across the sea » (161). La littéarité se manifeste aussi dans un souci constant de composition des éléments sélectionnés dans la masse brute du réel : par exemple, à Barbizon, Cather crée délibérément un équilibre harmonieux, en contrepoint, entre les touches comiques liées aux bourgeois urbains en goguette pour le week-end et l'émotion pensive suscitée par de vieilles paysannes voûtées qui évoquent Millet.

Le traitement de la réalité dans les lettres de Cather se caractérise par une attention beaucoup plus grande portée à l'effet de l'écriture qu'à un quelconque souci de fidélité mimétique. Un de ces effets de réappropriation et de recréation est visible dans les déformations créées par la parodie et l'exagération, par exemple lors du voyage en train jusqu'à Avignon (132-133), qui donne l'occasion à Cather de constater qu'il vaut mieux voir les paysannes françaises en peinture que les côtoyer, et de s'attaquer à une jeune Allemande bien rose, mais sale et stupide, qui sort de son sac un fromage aussi odorant que celui du chapitre quatre de *Three Men in a Boat* (publié en 1889).

Les quatorze lettres forment donc un corpus très intéressant à plus d'un titre. Elles s'inscrivent dans une longue tradition de regards et de commentaires croisés entre l'ancien et le nouveau monde, ainsi que dans le dialogue continu et fertile entre représentation verbale et représentation picturale. Laboratoire d'écriture pour un grand écrivain qui se cherche encore, elles montrent aussi l'évolution rapide d'une voyageuse d'abord anxieuse de restituer à des lecteurs des clichés et des images attendus, mais qui saura vite imposer sa propre vision d'artiste, et imprimer sa marque sur des lieux et des paysages encore

vierges de toute représentation. Willa Cather a placé dans le paysage littéraire des lieux qu'elle aimait alors que personne à l'époque ne s'en souciait, comme le Lavandou, le Nebraska, et plus tard le Sud-Ouest des Etats-Unis, si bien qu'il est difficile à présent aux voyageurs qui sont aussi ses lecteurs de poser sur ces lieux un regard qui ne soit pas informé et filtré par son œuvre.

Sources

- Al-Galith, Asad. « Cather's Use of Light: An Impressionistic Tone », in Rosowski, 267-282.
- Cather, Willa. 1949. « The Novel *démeublé* » (1922), in *Willa Cather on Writing: Critical Studies on Writing as an Art*. New York : Knopf.
- 1987. *One of Ours* (1922) in *Early Novels and Stories*. Ed. Sharon O'Brien. New York : The Library of America.
- 1988 (1956). *Willa Cather in Europe*. Introduction et notes de George N. Kates. Lincoln : University of Nebraska Press (Bison Book).
- 1992. *April Twilights and Other Poems* (1933) in *Stories, Poems and Other Writings*. Ed. Sharon O'Brien. New York : The Library of America.
- 1997 (1912). *Alexander's Bridge*. Oxford : Oxford World's Classics.
- De Botton, Alain. 2003 (2002). *The Art of Travel*. London : Penguin.
- Gannier, Odile. 2001. *La Littérature de voyage*. Paris : Ellipses.
- Gerber, Philip. 1995. *Willa Cather*. New York : Twayne Publishers.
- James, Henry. 1994 (1903). *The Ambassadors*. New York : Norton Critical Edition.
- Keller Isabelle. « L'écriture de la vérité révélée ou le récit impossible dans *Among the Believers : An Islamic Journey* de V. S. Naipaul ». In Viviès (ed.), www.e-rea.org.
- Lee, Hermione. 1989. *Willa Cather. Double Lives*. New York : Pantheon Books.
- Lewis, Edith. 1953. *Willa Cather Living, a Personal Record*. New York : Alfred A. Knopf.
- Lochnan, Katharine (textes réunis par). 2004. *Turner Whistler Monet*. (Catalogue de l'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, octobre 2004-janvier 2005). Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux.
- Ribner, Jonathan. 2004. « La poétique de la pollution ». In Lochnan, 51-63.
- Robinson, Phyllis C. 1983. *The Life of Willa Cather*. New York: Doubleday.
- Rosowski, Susan (ed.) *Cather Studies, volume III*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996.
- Sterne, Laurence. 1980 (1759-1767). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York : Norton Critical Edition.
- Vanfasse, Nathalie. 2005. « Récits de voyage, fiction et voyageurs fictifs dans *American Notes* de Charles Dickens » in Viviès (ed.).
- Viviès, Jean (ed.). 2005. *Récits de voyages*, textes réunis par, e-rea 3.1 (printemps 2005) www.e-rea.org