

*A Novelette* de William Carlos Williams,  
une contre-proposition au surréalisme français

Céline Mansanti  
University of Nantes

En juin 1930, *transition*, la revue américaine d'exil fondée en 1927 à Paris par Eugène Jolas, publie sous le titre "The Simplicity of Disorder" trois chapitres d'une œuvre de Williams écrite principalement au cours de l'hiver précédent, *A Novelette and Other Prose*. *A Novelette*, que Jacqueline Saunier-Ollier tient pour "l'œuvre de Williams la plus marquée par le surréalisme,"<sup>1</sup> a été particulièrement peu étudiée par la critique. Cette situation s'explique d'abord par son hybridité générique et stylistique, entre roman et nouvelle,<sup>2</sup> mais aussi, comme l'explique Tyrus Miller dans le seul article critique consacré à ce recueil, entre poésie et prose: "[*A Novelette*] departs more strongly from 'poetry,' while remaining distant from other clearly defined prose works like *In the American Grain*, *White Mule*, the short stories or *the Autobiography*."<sup>3</sup> La fortune—ou plutôt l'infortune—critique de cette œuvre est également liée aux conditions de sa publication et plus encore de ses republications. Avec l'aide de Pound et de Zukofsky (à qui Williams n'envoie son manuscrit définitif, accompagné d'une série d'articles critiques, que fin 1931), *A Novelette and Other Prose* est d'abord publiée à Toulon en 1932 par les éditions To, qui viennent de publier les *Prolegomenes* de Pound. En 1954, Williams inclut dans ses *Selected Essays* les trois chapitres de *A Novelette* publiés vingt-quatre ans plus tôt par *transition* (soit "The Simplicity of Disorder," "A Beautiful Idea" et "Conversation as Design"). Cette décision est intéressante: en confirmant la sélection qu'il avait faite pour *transition*, Williams confère une véritable unité à une séquence que l'on aurait pu attribuer aux circonstances. De plus, en les publiant dans les *Selected Essays*, il affirme la valeur critique de ces trois chapitres. L'œuvre dans son intégralité ne sera republiée pour la première fois qu'en 1970, sept ans après la mort de Williams, dans le volume *Imaginations*, à la suite de *Kora in Hell*, *Spring and All*, *The Great American Novel* et *The Descent of Winter*.

---

Céline Mansanti: [cmansanti@wanadoo.fr](mailto:cmansanti@wanadoo.fr)

Copyright © 2007 (Céline Mansanti). Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. Available at <http://jsa.asu.edu/>

*A Novelette* apparaît comme une réaction à une triple crise: crise conjugale, crise d'emploi du temps (liée à une épidémie de grippe qui ravage le district du docteur à l'hiver 1929, et rend la vie de l'écrivain pratiquement impossible),<sup>4</sup> crise de la littérature américaine enfin: comment débarrasser la littérature américaine des discours scientifique et philosophique qui la rongent? *A Novelette* est divisée en chapitres clairement désignés par un titre et un numéro (de un à neuf). Le chapitre introductif, "A Paradox," suggère les enjeux de l'œuvre. Ils seront plus clairement développés dans "The Simplicity of Disorder," qui a, en ce sens, une valeur programmatique. Le troisième chapitre, "A Beautiful Idea," relève davantage de la critique que de la fiction. Williams y rend un hommage ambivalent aux surréalistes, avant de clore cette partie sur une contre-proposition sur laquelle nous reviendrons. Le quatrième chapitre, consacré à Juan Gris, est une section transitoire, intimement liée à la suivante, et intitulée "Conversation as Design." Il s'agit là d'un chapitre central, d'abord dans l'économie de l'œuvre, puisque c'est le cinquième d'une série de neuf, mais aussi parce qu'il développe une critique du genre romanesque. "The Waltz" est peut-être le moins essentiel de la série, comme l'auteur lui-même le reconnaît en conclusion. Mais l'optimisme revendiqué à la fin de "The Waltz" définit cependant la dynamique de "Fierce Singleness," chapitre clé dans lequel s'exprime l'utopie d'une unité simple, salvatrice, puissante, qui lavera le monde de ses confusions et de ses difficultés. Le chapitre huit, intitulé "Anti-Allegory," semble poursuivre les contre-propositions mises en place par Williams dans les sections trois et cinq. Enfin le dernier chapitre, explicitement conclusif ("In Sum" revient sur l'une des propositions clés de *A Novelette*, la nécessité de séparer la littérature de la science et de la philosophie), clôt la série en signalant la fin de l'épidémie évoquée au premier chapitre et présentée de façon plus approfondie dans le chapitre suivant.

Dans un article pour le numéro spécial de la *William Carlos Williams Review* consacré aux relations qu'a entretenues Williams avec le surréalisme, Dickran Tashjian montre comment Williams formule une définition personnelle des modalités et des enjeux de l'écriture automatique dans son manifeste de 1936 intitulé "How to Write." Williams y développe une conception de l'écriture automatique non pas freudienne (comme celle des surréalistes) mais jungienne, acquise en particulier suite à la lecture de l'article de Jung "Psychology and Poetry" dans le numéro de *transition* de juin 1930—le numéro même dans lequel est publié "The Simplicity of Disorder." Contrairement à Dickran Tashjian et Jeffrey Peterson,<sup>5</sup> je parlerai ici d'écriture spontanée plutôt que d'écriture automatique, car l'écriture automatique me semble trop associée à un travail psychologique dont Williams rejette explicitement le fondement même, notamment dans une lettre à James Laughlin le 14 janvier 1944:

“To hell with them. I’m afraid the Freudian influence has been the trigger to all this. The Surrealists followed him. Everything must be tapped into the subconscious, the unconscious...”<sup>6</sup>

Mon but ici sera de montrer que six ans avant le manifeste “How to Write,” et avant même que Williams ait lu l’article de Jung dans *transition* où il paraît pour la première fois en anglais, “The Simplicity of Disorder” est déjà une réponse au surréalisme français.<sup>7</sup> Loin de “tracer une piste dans la jungle américaine sans l’aide d’une boussole européenne,”<sup>8</sup> comme il l’annonce dans sa revue *Contact* en février 1932, Williams utilise la boussole du surréalisme français, ne serait-ce que pour suivre un chemin différent. Je commencerai cette démonstration par une présentation de “How to Write.”

Fondamentalement, “How to Write” est un texte de synthèse, qui reflète la maturité de la réflexion de Williams sur le statut de l’écriture spontanée. Si sa structure s’inspire de la “recette” donnée par Breton dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, en enjoignant au lecteur d’accomplir certaines actions, en revanche son titre même indique une toute autre perspective: Williams ne livre pas les “secrets” de l’écriture spontanée (comme Breton le fait pour l’écriture automatique), mais, plus largement, douze ans plus tard, il expose un idéal d’écriture, auquel l’écriture spontanée s’intègre, simple composante d’un projet plus vaste. “How to Write” est aussi un texte de synthèse dans la mesure où, comme le souligne Tashjian, Williams réconcilie l’écriture spontanée et sa conception du poème comme objet:

But once the writing is on the paper it becomes an object. It is no longer a fluid speaking through a symbolism of ritualistic forms but definite words on a piece of paper. It has now left the region of the formative past and come up to the present. It has entered now a new field, that of intelligence.<sup>9</sup>

Ce n’est pas tout. Non seulement Williams réconcilie deux conceptions personnelles de l’écriture qui pourraient apparaître comme antithétiques, mais, très probablement, il répond tout aussi essentiellement à la théorisation bretonnienne de l’écriture automatique, qui avait omis, dans sa conception radicale de 1924, de faire une place à la rationalité:

It is the intelligence which gives us the history of writing and its point of arrival today, the place of Poe, the value of Whitman, the purpose of free verse, why it occurred at just that time, the significance of Gertrude Stein’s work, that of the writings of James Joyce and the rationale of modern verse

structure... [...] What I have undertaken is to show the two great phases of writing without either of which the work accomplished can hardly be called mastery.<sup>10</sup>

La référence à Jung et le caractère profondément corporel de l'inconscient collectif (désigné par le substantif "voices") constituent deux autres caractéristiques frappantes de l'écriture spontanée telle qu'elle est présentée dans "How to Write":

The demonic power of the mind is its racial and individual past, it is the rhythmic ebb and flow of the mysterious life process and unless this is tapped by the writer nothing of moment can result... [Poets] are in touch with "voices," but this is the very essence of their power, the voices are the past, the depths of our very beings. It is the deeper, not "lower" (in the usually silly sense) portions of the personality speaking, the middle brain, the nerves, the glands, the very muscles and bones of the body itself speaking.<sup>11</sup>

Le premier texte dont se nourrit "How to Write" est "Psychology and Poetry" un important essai de Jung que Jolas traduit en anglais et publie en exclusivité dans le numéro 19-20 de *transition*, en juin 1930.<sup>12</sup> Jung commence par distinguer la structure psychologique de l'artiste de celle de l'œuvre d'art: si la première est intimement liée à la seconde, en aucun cas elle ne permet de l'expliquer. L'expérience visionnaire de l'artiste est avant tout collective (et non personnelle) parce qu'elle repose sur l'inconscient collectif, que Jung définit ainsi:

...that curious structure (inherited through the generations) of the preliminary psychic conditions of the consciousness. According to the phylogenetic principle, the psychic structure, exactly like the anatomical one, must bear the characteristics of the primogenital phases through which it passed. (19-20, 37)

Ainsi, essentiellement, l'œuvre d'art ne naît pas des caractéristiques personnelles de l'artiste, mais du cœur et de l'esprit de l'humanité. L'artiste n'est donc pas narcissique par nature, comme le veut, selon lui, l'école freudienne: "He is in the highest degree objective, impersonal, indeed, even inhuman; for as an artist he is his work and not a human being" (19-20, 41); "...he is the collective man, the carrier and transformer of the unconsciously active soul of mankind" (19-20, 41); "For this reason the great work of art is objective and impersonal, albeit touching the deepest things in us" (19-

20, 45).

Signalons que l'on peut mesurer l'impact de ce texte sur la réflexion de Williams à l'aune d'une réponse énergique que l'écrivain irrité adresse à Rebecca West dans un article paru dans *transition* plus d'un an plus tôt, en février 1929. De façon étonnante, un long passage de "A Point for American Criticism," repris dans les *Selected Essays* de 1954, annonce de façon très précise l'article de Jung:

It has always been apparent to me that references to Freud—except as Freud—are, in a literary discussion, particularly out of place. But the use of Freudian arguments and classifications as critical staves is really too much. The reasons are simple. Freud like other psychologists uses the same material as literature but in another mode. To use the force of psychology in a category foreign to its devices is to betray the very essence of logic. [...] Comment if you like on Joyce's narcissism but what in the world has it to do with him as a writer? [...] What Joyce is saying is a literary thing. It is a literary value he is forwarding. He is a writer. Will this never be understood? [...] I don't give a damn what Joyce happens by the chances of his life to be writing of, any more than I care about the termination of the story of Pantagruel and the Sibyl. Shock there if you wish. (15, 161-2)

La coïncidence des propos de Williams et de Jung sur la nécessité littéraire de disjoindre l'œuvre et l'artiste est telle que Williams rend hommage à Jung (et à *transition*) à l'automne 1930, dans un essai pour *Blues*:

We've heard enough of the cant that the artist is a born weakling, that his works are effects of a neurosis, sublimations, escapes from the brutal contact with life that he, poor chap, horribly fears. This has always been said, and Freud seemed to put the last nail to the coffin with his discoveries. But, as reported in the last number of *transition*, an abler man than Freud, Dr. C. G. Jung, has finally revealed the true state of affairs to be profoundly in favor of the poet. It is he, the poet, whose function it is, when the race has gone astray, to lead it—to destruction perhaps, but in any case, to lead it.<sup>13</sup>

Le second essai qui informe manifestement le propos de Williams dans "How to Write" est "The Structure of the Personality" (sous-titré: "Outline of a Geology of the 'I'"), un essai de l'Allemand Gottfried Benn paru dans *transition* en mars 1932. Précisons que, comme Williams, Benn exerce le double métier de

médecin et d'écrivain. Selon lui, la structure de la personnalité n'est pas uniquement cérébrale mais plus généralement corporelle. Elle est constituée de strates: la strate cérébrale est la plus récente, tandis que les strates physiologiques (système nerveux et système glandulaire notamment) sont beaucoup plus anciennes dans l'histoire de l'évolution humaine. Ce sont ces strates primitives dont Benn entend souligner l'importance, en en faisant le lieu de l'inconscient collectif:

...in the personality, the human spirit is forever connected with the body, in its history united with the body for the formation of being. We always find this body, playing its fearful role, the Soma that carries the mysteries, age-old, alien, untransparent, wholly turned back towards its origins, laden with the hereditary property of enigmatic and inexplicable ages and processes... (21, 203-4)

Le lien que Williams établit en 1936 entre l'écriture spontanée et les fonctions les plus physiologiques, les plus humbles du corps (par opposition aux fonctions cérébrales), *via* l'inconscient collectif jungien, déjà mis en relation avec le corps par Benn dans *transition*, est un élément essentiel de "How to Write." Comme nous allons le voir, cette théorisation prolonge une pratique scripturale qui mettait déjà le corps au centre d'une écriture spontanée du soulagement, bien que sous une modalité légèrement différente, moins scientifique, anatomique, que concrète, pratique.

Le troisième chapitre de *A Novelette*, qui fait partie de la sélection publiée par *transition* sous le titre général de "The Simplicity of Disorder," s'intitule "A Beautiful Idea." La belle idée, c'est d'abord celle des surréalistes, à qui Williams rend hommage dans ce chapitre:

Language is in its January. How shall I say it? The surrealists are French. It appears to be to them to knock off every accretion from the stones of composition. To them it is a way to realize the classical excellences of language, so that it becomes writing again, and not an adjunct to science, philosophy and religion...[...] Surrealism does not lie. It is the single truth. It is an epidemic. It is. It is just words.<sup>14</sup>

Pourtant, avant même qu'il ne soit formulé, l'hommage est déjà miné: "The surrealists are French." Et ce grief fondamental est ensuite développé, de façon appuyée:

But it is French. It is *their* invention: one. That language is in constant revolution, constantly being covered, merded [sic], stolen, slimed. Theirs. It is in the kind that we should see it. In that diversity of the mind which is excellence, like a tree—one single tree—French—it is surrealism.<sup>15</sup>

Mais, presque aussitôt, le pronom possessif “theirs,” qui rythmait jusqu’alors la plainte de Williams, va servir de tremplin à une contre-proposition: “Theirs is a simplicity of phrase emphasizing the elusive reality of words. Mine is in pink pants, she hanging my coat in the closet.”<sup>16</sup> L’alternative proposée, on le voit, n’a rien d’un manifeste bien élaboré, à l’image de l’écriture de Williams, dont la mystérieuse description “en pantalon rose” s’oppose à la maturité conceptuelle de l’écriture surréaliste telle que la décrit l’écrivain américain. Pourtant, c’est déjà un programme qui est annoncé ici, à travers l’évocation d’une écriture moins solennelle, moins conceptualisée, plus concrète, plus corporelle et plus américaine. Ainsi, les mots polysyllabiques, d’origine latine, de la première phrase font place dans la seconde à des mots mono- ou bisyllabiques, d’origine germanique.<sup>17</sup> De plus, c’est par une référence au corps et par l’utilisation d’un mot très concret, éminemment williamsien—en majuscules, de plus—que se fait la transition entre la description critique du surréalisme français et la revendication personnelle:

It is in the kind that we should see it. In that diversity of the mind which is excellence, like a tree—one single tree—French—it is surrealism. It is of that kind which is the actual.

There rested her bum. The heat lingers. In the moment of admiration, she leaned back her head and he saw up to her left nostril a THING, entangled in hairs. Oh, wipe out the stain. The memory lingers on. A delicate false balance. We see too much.

Theirs is a simplicity of phrase emphasizing the elusive reality of words. Mine is in pink pants, she hanging my coat in the closet.<sup>18</sup>

La fin du chapitre peut être lue comme l’application de cette contre-proposition à une question concrète posée par Williams: “And what is a beautiful woman?”<sup>19</sup> Or on sait à quel point la femme et plus particulièrement sa beauté sont au cœur du surréalisme, que l’on pense à *Nadja*, *L’Amour fou*, ou encore à la réflexion de Breton sur “la beauté féminine” à la fin des *Vases communicants*, publié en 1932, soit la même année que *A Novelette*:

La beauté féminine se fond une fois de plus dans le creuset de toutes les pierres rares. Elle n'est jamais plus émouvante, plus enthousiasmante, plus folle, qu'à cet instant où il est possible de la concevoir unanimement détachée du désir de plaire à l'un ou à l'autre, aux uns ou aux autres. Beauté sans destination immédiate, sans destination connue d'elle-même, fleur inouïe faite de tous ces membres épars dans un lit qui peut prétendre aux dimensions de la terre! La beauté atteint à cette heure à son terme le plus élevé, elle se confond avec l'innocence, elle est le miroir parfait dans lequel tout ce qui a été, tout ce qui est appelé à être, se baigne adorablement en ce qui va être cette fois.<sup>20</sup>

Le décalage dans la formulation même du sujet considéré est patent: pour Williams, il s'agit de dire ce qu'est une belle femme, pour Breton, il s'agit de définir la beauté féminine. Voyons maintenant comment Williams répond à la question qu'il soumet au lecteur:

Look at her bare feet. You will see the effects of wearing shoes—unless she be used to going barefoot. Sometimes the toenails will be round, sometimes square and at others long. At the ankle the foot is joined to the leg. From here to the knee is usually sixteen inches. The knee is important.<sup>21</sup>

Le contraste entre les textes de Breton et de Williams est saisissant. La valeur oppositionnelle du véritable morceau de bravoure dans lequel Williams se lance apparaît bientôt de manière explicite: "Let us describe the thighs of a beautiful woman. Most literature is now silent. The physiognomy of the joint between the torso and the thighs is as various as the faces of dogs."<sup>22</sup> Les dernières phrases du chapitre semblent aller dans le même sens: "And in self-defense—Jo. No, I mean. Where I am and what I am, under the time that I am—Who shall say differently?"<sup>23</sup> Le "moi" est affirmé ("self," répétitions de "I am," "Jo," enfin, prononciation argentine de "yo," "moi" en espagnol) dans une attitude oppositionnelle ("self-defense," "Who shall say differently," proximité phonique de "Jo" et "No"—renforcée par "I mean"—qui suggère un rapprochement sémantique).

Cette attitude trouve son prolongement dans le titre même du chapitre 8, "Anti-Allegory." Bien que ce chapitre ne fasse pas explicitement référence au surréalisme et semble s'en prendre plus généralement à tout type de littérature allégorique, l'opposition au surréalisme apparaît nettement, à travers la forme stylistique que Williams choisit d'attaquer, l'allégorie, et plus généralement l'"image"



en tant que figure analogique:

And if I told you the dark trees against the night sky and the row of the city's lights beyond and under them—would you consider that a love statement? This is what my poems have been from the first. It is simple. There is no symbolism, no evocation of an image.<sup>24</sup>

L'allégorie hante l'ensemble du roman d'Aragon *Le Paysan de Paris* qui, publié en 1926, fait l'objet d'un essai critique de Robert Sage, co-rédacteur de *transition*, dans le deuxième numéro de la revue, en mai 1927. Notons que Williams a pu avoir accès au livre comme à sa critique lors de son séjour à Paris à l'été 1927.<sup>25</sup> De plus, le symbole, directement mis en cause par le poète, constitue l'un des piliers narratifs du roman de Soupault *Les Dernières Nuits de Paris*, que Williams traduit précisément en même temps qu'il écrit *A Novelette*, au cours de l'hiver 1929-1930. Williams a beaucoup de respect pour Soupault et ses *Dernières Nuits de Paris*, qu'il cite d'ailleurs dans son hommage aux surréalistes, au troisième chapitre de *A Novelette*. Mais il est en mesure d'écrire *A Novelette* de façon indépendante et parfois même, semble-t-il, contre *Les Dernières Nuits de Paris*. Le roman de Soupault est, en effet, une œuvre profondément symbolique. Georgette, l'héroïne dont tout dépend, est à cet égard une figure imposante : seule femme du roman, Georgette est la nuit ("Elle était la nuit même et sa beauté était nocturne")<sup>26</sup> et le mystère ("il fallait qu'elle s'identifiât à la nuit, au mystère quotidien").<sup>27</sup> Le titre ne fait que renforcer la portée symbolique de l'œuvre, puisque la nuit, entre autres valeurs, revêt une dimension apocalyptique fondamentale, comme l'illustre aussi la fin du roman, entre incendie et déluge. Or, curieusement, en évoquant dans *A Novelette* les "arbres sombres contre le ciel nocturne" pour rejeter le symbolisme de l'image, Williams choisit précisément la thématique centrale des *Dernières Nuits de Paris*.

Notons aussi que les titres des deux œuvres, celle que Williams traduit, et celle que Williams écrit, s'opposent. Le titre complet de *A Novelette* est *A Novelette, January*, comme l'indiquent à la fois le texte d'*Imaginations* et l'édition de 1932. Il est même probable que Williams ait pensé intituler son œuvre *January*, comme pourrait le suggérer une lettre à Zukofsky datée du 22 janvier 1932: "Yes, January is the name of the novelette. But I may have forgotten to mention it. 's [sic] too bad."<sup>28</sup> Quoi qu'il en soit, cette référence au renouveau prend sens à la fois à l'intérieur de l'œuvre de Williams (l'optimisme qui anime *A Novelette*—et particulièrement la fin du chapitre 6 et le chapitre 7—fait suite au pessimisme de *The Descent of Winter*) mais aussi, par contraste, avec le titre apocalyptique du roman de Soupault.

L'écriture même de l'œuvre peut se lire également comme une réponse au surréalisme. De *Kora in Hell* en 1918 à *The Descent of Winter* neuf ans plus tard, Williams a souvent eu recours à l'écriture spontanée, afin de pouvoir écrire malgré un emploi du temps chargé. Mais, ce n'est qu'avec *A Novelle* qu'il assigne un dessein explicite à l'écriture spontanée, envisagée non plus seulement comme une modalité d'écriture mais comme un procédé soumis à un objectif supérieur. En effet, l'écriture spontanée de *A Novelle* n'est pas donnée comme une fin en soi, comme l'est l'écriture automatique des surréalistes. Elle est au contraire présentée comme participant plus largement d'une écriture explicite de l'urgence, qui a recours pour ce faire à diverses stratégies thématiques et stylistiques: conflit entre le temps de la conduite automobile et le temps de l'écriture,<sup>29</sup> procédés d'interruptions (téléphone qui sonne, remémoration involontaire des paroles d'une patiente),<sup>30</sup> utilisation de phrases courtes et nominales.<sup>31</sup>

Et c'est précisément cette urgence que l'on retrouve au fondement même du manifeste "How to Write," dans lequel Williams donne sa "recette" d'écriture spontanée, à la suite de Breton qui avait proposé la sienne douze ans plus tôt, dans le premier *Manifeste du surréalisme*. Comme Dickran Tashjian le note dans son article pour le numéro spécial de la *William Carlos Williams Review* après avoir cité le début de "How to Write" ("One takes a piece of paper, anything, the flat of a shingle, slate, cardboard and with anything handy to the purpose begins to put down the words after the desired expression in mind")<sup>32</sup>: "The urgency here is in marked contrast to Breton's deliberate preparations and suggests the pressures of the doctor's busy schedule."<sup>33</sup> On voit donc comment l'écriture de l'urgence traverse d'abord implicitement les œuvres des années 1920, avant de gagner une nouvelle étape dans *A Novelle*, où elle devient pour la première fois un enjeu central explicite, jusqu'à se développer en une problématique fondamentale de l'aboutissement théorique que représente "How to Write."

On peut proposer le même type d'analyse pour un autre aspect de la théorisation williamsienne de l'écriture spontanée: l'écriture du soulagement. Comme le montre Dickran Tashjian, Williams utilise ses lectures, dans *transition*, de Jung mais aussi de Benn pour élaborer sa propre conception de l'écriture spontanée comme flux corporel, qu'il soit excrémental ou sexuel. Tashjian cite différentes lettres de Williams, notamment ces deux lettres à Fred Miller écrites en 1935: "Write, for Christsake write, write drivel, write crap but write lots and lots, as best as you can string it out. Open the hatch and put a firecracker into it. Something will come out."<sup>34</sup> Et le lendemain: "The main thing the Novelle [sic] says to us today is, just keep writing, don't quit, keep at it so your hand won't get stiff or your cock limp."<sup>35</sup>

On peut suivre l'évolution théorique et pratique de cette écriture à travers les œuvres d'*Imaginations*, et plus particulièrement de *The Great American Novel* à *A Novelette*. En 1923, dans *The Great American Novel*, les avant-gardes européennes de l'époque, l'expressionnisme et le dadaïsme, sont associées à une décharge: "... expressionism is the release of SOMETHING."<sup>36</sup> *A Novelette* marque une nouvelle étape, puisque l'on voit Williams s'approprier cette écriture du soulagement: "Why do you write?"<sup>37</sup> s'interroge le poète à la fin de "Conversation as Design." Et le chapitre se clôt sur cette réponse: "For relaxation, relief. To have nothing in my head—to freshen my eye by that till I see, smell, know and can reason and be."<sup>38</sup> Plus intéressant encore, la corporalité de l'écriture du soulagement est déjà introduite dans "Conversation as Design," avant même que Williams ait lu l'essai de Jung dans le numéro de juin 1930 ou celui de Benn dans le numéro de mars 1932. "Conversation as Design" est en effet l'un des trois chapitres publiés par *transition* en juin 1930. Voici le passage en question:

What's your husband's job?  
 Let's see, what shall I say? he just drives cars.  
 He can't even vomit in the spittoon. It came from him from the front, from the sides, from the back. He didn't know what he was doing.<sup>39</sup>

Ainsi donc, *A Novelette* marque un moment décisif de la définition williamsienne de l'écriture spontanée, ce que confirme un essai de l'écrivain paru dans *View* en 1942, dans lequel l'écrivain, plus de dix ans plus tard, ne fait que reformuler les "leçons" de *A Novelette*:

Surrealism is just that: Don't try. An incentive to creation. Only in the unknown lies the inevitable. To me Surrealism is to disclose without trying. Only thus shall we get a healthy literature...[...] OMIT the deductions. There's a nice word, OMIT. It looks odd. Truncated. Rather close to VOMIT. It might save the world. Omit trying too hard, just enter and look about and do, etc., etc.<sup>40</sup>

L'utilisation du mot "vomit," en majuscules, fait écho à *A Novelette*, où il apparaissait déjà, et consolide, ce faisant, la comparaison tissée par Williams entre écriture spontanée et soulagement physiologique.

Ainsi, dès 1930, *A Novelette* offre une contre-proposition riche et stimulante au surréalisme français. Si Williams ne s'intéresse guère aux thèmes de prédilection

des surréalistes (Paris, la nuit, la déambulation, le mystère, la Femme, le hasard, etc.), en revanche il s'attache à repenser l'écriture surréaliste selon trois axes principaux. Par opposition à l'écriture automatique de l'avant-garde française, le poète travaille une écriture spontanée qu'il veut américaine, moins solennelle, moins conceptualisée, moins symbolique, plus concrète et plus corporelle que l'écriture des surréalistes français; de plus, il n'envisage pas l'écriture spontanée comme une fin en soi, mais lui assigne au contraire un objectif supérieur, celui de dire l'urgence; enfin il envisage l'écriture spontanée comme une expression du soulagement physiologique. Ce faisant, *A Novelette* contribue à l'émergence d'un surréalisme littéraire américain bien avant la naissance officielle du mouvement à Chicago en 1966, bien avant même l'exil de Breton et d'autres écrivains surréalistes français aux États-Unis pendant la Deuxième Guerre mondiale. L'œuvre de Williams témoigne ainsi de l'importance d'une revue telle que *transition* qui, dès 1927, assure entre les deux rives de l'Atlantique un dialogue littéraire aussi essentiel que méconnu.

1 Jacqueline Saunier-Ollier, *William Carlos Williams, l'homme et l'œuvre poétique* (Paris: Les Belles Lettres, 1979), 299.

2 Sur la question de la *novelette*, voir Céline Mansanti, "The Novel is Dead Long Live the Novel." Réponses de la revue américaine d'exil *transition* (1927-1938) à la crise française du roman," n°43, juin 2007: 141-53. Souvent qualifiée de "roman court" ou de "longue nouvelle", la *novelette* se définit certes par son format, mais n'en constitue pas moins un genre autonome, si ce n'est indépendant, défini par trois caractéristiques principales. Un très petit nombre de personnages (généralement un ou deux) font l'objet d'une caractérisation développée, ce qui distingue la *novelette* à la fois du roman et de la nouvelle. De plus, la *novelette* déploie une structure épisodique : une série d'épisodes est proposée (contrairement à la nouvelle), mais tous sont liés à une question centrale unique (contrairement au roman). Enfin, la *novelette* se concentre sur un seul conflit, qu'elle traite en profondeur.

3 Tyrus Miller, "Poetic Contagion: Surrealism and William's *A Novelette*," *William Carlos Williams Review, Special Issue Williams and Surrealism* 22, n°1 (printemps 1996): 18.

4 Rappelons que Williams était également médecin.

5 Dickran Tashjian, "Williams and Automatic Writing: Against the Presence of Surrealism," *William Carlos Williams Review, Special Issue Williams and Surrealism* 22, n°1 (printemps 1996): 5-16. Jeffrey Peterson, "Laboratory... for Dissociations": Approaching Williams's Automatic Writing," *William Carlos Williams Review, Special Issue Williams and Surrealism* 22, n°1 (printemps 1996): 29-44.

6 Hugh Whitemeyer, ed., *William Carlos Williams and James Laughlin: Selected Letters* (New York: W. W. Norton, 1989), 97.

7 Je m'oppose en ce sens à Tyrus Miller qui, dans "Poetic Contagion: Surrealism and William's *A Novelette*," tente constamment de rapprocher le surréalisme de Williams du surréalisme français.

8 Rappelons que William Carlos Williams écrivait en février 1932 sur la couverture intérieure du

premier numéro de *Contact* (seconde série), dont il était le directeur: “*Contact* will attempt to cut a trail through the American jungle without the use of a European compass.” William Carlos Williams, “Comment by the editor,” *Contact* 1, n°1 (février 1932), réimprimé à New York par Kraus Reprint, 1967: 7-9.

9 William Carlos Williams, “How to Write” (1936) in Linda Wagner, ed., *Interviews with William Carlos Williams* (New York: New Directions, 1976), 98.

10 Williams, 100. Précisons qu’en 1929, dans le *Second Manifeste*, Breton revient sur cette position, ce dont Williams, pas plus que *transition*, ne tient compte.

11 Williams, 98.

12 Eugène Jolas relate son entrevue avec Jung à Zurich à l’hiver 1929-1930 dans Andreas Kramer et Rainer Rumold, eds., *Man from Babel* (New Haven et Londres: Yale University Press, 1998), 129. Il quitte le domicile de Jung avec un exemplaire de “Psychology and Poetry.”

13 William Carlos Williams, “Caviar and Bread Again: A Warning to the New Writer,” *Blues* 9 (automne 1930): 47; reproduit in *Selected Essays of William Carlos Williams* (New York: Random House, 1954), 102.

14 William Carlos Williams, *A Novelette* (1932), in Webster Schott, ed., *Imaginations* (New York: New Directions, 1970), 280-1 [t19-20, 282].

15 *A Novelette*, 281 [t19-20, 283].

16 *A Novelette*, 281 [t19-20, 283]. La version de *transition* est: “Mine is—hanging my coat in the closet in pink pants.”

17 Cette réflexion m’a été suggérée lors du Congrès de l’AFA 2006 au Mans par Mathieu Duplay, que je remercie.

18 *A Novelette*, 281 [t19-20, 283].

19 *A Novelette*, 282 [t19-20, 283].

20 André Breton, *Les Vases communicants*, III (1932) in Marguerite Bonnet, ed., *Œuvres complètes*, tome II (Paris: Gallimard, “bibliothèque de La Pléiade”, 1992), 206.

21 *A Novelette*, 282 [t19-20, 283].

22 *A Novelette*, 282 [t19-20, 283-4].

23 *A Novelette*, 283 [t19-20, 284].

24 *A Novelette*, 298-9.

25 Voir à ce sujet Alain Trouvé, “Présence de l’allégorie” in *Une tornade d’énigmes, Le Paysan de Paris de Louis Aragon*, Anne-Élisabeth Halpern et Alain Trouvé eds. (Paris: L’Improviste, 2003), 171-89.

26 Philippe Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris* (Paris: Gallimard, collection “L’Imaginaire”, 1997 [1928]), 46.

27 Soupault, 47.

28 Barry Ahearn, ed., *The Correspondence of William Carlos Williams and Louis Zukofsky* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003), 120.

29 “There is no time to stop the car to write [...]” *A Novelette*, 275.

“Write going. Look to steer.” *A Novelette*, 278 [t19-20, 281].

“Write, said he to himself taking up the yellow pad from the seat of the car and beginning to scratch with—” *A Novelette*, 285.

30 “Her nude pinkness and familiar sex in the icy air—just for a moment. And my own icy hands. And the bugle rests upright on its bell. This is Mrs Gladis, will you come down this morning. I’ve got two or three children sick. Trrrrrrring.” *A Novelette*, 276 [t19-20, 280].

31 “The tall red grass has lost its feathers too, bare stalks now, sharpened by the difficulty with the

cold and the wind. The grapevines like rusty wire. The green hedge by the green signal light. I don't know what I'd do if I had six. I'd be in an asylum or the electric chair. I'd kill 'em. *She Regained?* *A Novelette*, 278 [t19-20, 281].

32 Williams, 97.

33 Tashjian, 12.

34 Lettre de William Carlos Williams à Fred Miller, 14 mai 1935, Manuscripts Department, University of Virginia Library, Charlottesville, Virginia; citée par Tashjian, 13.

35 Lettre de William Carlos Williams à Fred Miller, 15 mai 1935, Manuscripts Department, University of Virginia Library, Charlottesville, Virginia; citée par Tashjian, 13.

36 William Carlos Williams, *The Great American Novel* (1923), in *Imaginations*, 174.

37 *A Novelette*, 289 [t19-20, 286].

38 *A Novelette*, 289 [t19-20, 286].

39 *A Novelette*, 287-8 [t19-20, 285].

40 William Carlos Williams, "Surrealism and the Moment," *View* 2, n°2 (mai 1942): 13.