

## Les Lettres Américaines Joseph McElroy

Pierre Brodin

Volume 13, numéro 2 (74), 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30768ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Brodin, P. (1971). Compte rendu de [Les Lettres Américaines : Joseph McElroy]. *Liberté*, 13(2), 142–153.

# Les lettres américaines

## JOSEPH McELROY

Né en 1930 à Brooklyn, diplômé de l'Université de Columbia, professeur de littérature anglaise à l'Université de New Hampshire puis à Queens College (N.Y.), Joseph McElroy a publié trois romans très remarquables : *A Smuggler's Bible* (1966), *Hind's Kidnap* (1970) et, tout récemment, *Ancient History* (1971).

Le titre du premier ouvrage (*Une Bible de Contrebandier*) suggère le thème des objets passés en fraude, de la tromperie des apparences, des masques divers que peuvent revêtir les « faux monnayeurs ». Bien que la comparaison avec le roman de Gide ne doive pas être trop poussée, il est permis de penser que M. McElroy, qui connaît fort bien la littérature française, a lu *Les Faux Monnayeurs* et put jouer, peut-être inconsciemment, avec l'idée d'écrire une sorte de roman parallèle sur une toile de fond évidemment tout à fait américaine.

Le livre est fortement charpenté : huit gros chapitres racontent chacun, sous forme de récit, de monologues intérieurs ou de conversations, une histoire séparée, ordonnée autour d'un mythe, avec, en général, un personnage central ou un groupe de personnages qui donne une certaine unité d'action. Entre ces huit unités s'insèrent huit courts chapitres qui sont, en fait, le roman du roman : les réflexions du personnage principal, David Brooke, qui, accompagné de sa femme Ellen, effectue un voyage en mer, sur un grand paquebot transatlantique, entre l'Amérique et l'Europe.

Le narrateur braque sa caméra d'abord sur un quartier de New-York qu'affectionnait Whitman, Brooklyn Heights, et sur le libraire anglais Peter Saint John, commerçant en livres rares et poète insoupçonné. Peter, qui aime marcher la nuit, dans les rues de Brooklyn, est suivi par Walter, un jeune garçon, qui voit en lui une ressemblance avec son propre père récemment décédé. Peter donne à Walter un livre et des rapports d'amitié s'établissent entre l'adulte et l'adolescent. Passant de Brooklyn à Manhattan, l'auteur nous présente ensuite les divers occupants de l'hôtel Kodak, situé dans les parages de Morningside Heights. Parmi les locataires se trouvent David Brooke, un étudiant à l'Université de Columbia, déjà brièvement entrevu dans le chapitre précédent où il était une connaissance du libraire, le jeune barman James Judah La Fayette (ex-Lamentoff), ami platonique d'une étudiante de Barnard, la jeune Abby Love, qui aime David mais n'arrive pas à obtenir de lui plus qu'un certain degré de camaraderie, Mrs. Clovis, une veuve bien pensante, et surtout Mr. Pennitt, un vieil individu qui apparemment collectionne des pièces de monnaie, mais possède, en fait, un appareil qui lui permet de confectionner des pièces anciennes. Nous avons l'impression qu'aucun de ces personnages n'est, exactement, ce qu'il paraît être ou, en tout cas, ce que David voit en eux. Le troisième chapitre a pour centre d'intérêt Julia, la mère de David, une femme énergique, sage, pratique, qui aime fréquenter les salles d'opération et qui, dépourvue de sixième sens, « ne croit pas dans les désastres » ; insuffisamment intuitive, elle fatigue parfois son mari Halsey, un businessman libéral et désabusé, qui souffre d'une artérite. Nous faisons également connaissance avec les familiers des Brooke à Brooklyn Heights, et, entre autres, avec le médiocre Bobby Prynne, camarade de classe de David, qui traverse la vie sans rien voir. De New-York nous sautons dans le New Hampshire, où David a un petit emploi à l'Université et fait des recherches généalogiques pour une famille du cru. Les personnages les plus importants de cette partie du récit appartiennent à la famille Amerchrome : le père, « Duke », professeur de « Civilisation américaine » est un écrivain et historien fameux, un merveilleux professeur, brillant et para-

doxal (un peu à la McLuhan), un être plein de vitalité doué d'un caractère « flamboyant » ; sa troisième femme, Mary, beaucoup plus jeune que lui, vit dans son ombre ; son fils d'un premier lit, Michael, 18 ans, est un jeune garçon troublé, démonté par la « comédie » perpétuelle que joue son père. A l'Université enseigne, dans le même « département » qu'Amerchrome, Harry Tindall, un jeune historien anglais de tempérament très conservateur et discipliné, qui « se met volontairement des oeilères ». Venu « tirer » deux ans en Amérique, il n'apprécie nullement les Etats-Unis, ni les femmes américaines (son amie, la charmante artiste Wanda<sup>(1)</sup>, a une crise de nerfs avant de le quitter). Il épousera l'Anglaise Anselin, une fille selon ses goûts, parfaite, disciplinée, avec des yeux qui « semblent tout voir et tout cacher ». Nous quittons le New Hampshire au chapitre VI pour un décor plus riant : David et sa jeune femme anglaise Ellen passent leur lune de miel dans une île du Golfe de Naples ; Ellen se laisse embrasser par un petit Italien de 17 ans, Benino ; les jeunes époux, dont les réactions nous seront montrées tour à tour, rencontrent un expatrié américain, Matthew, que les gens du cru appellent, peut-être à tort, l'« invertito ». Le septième chapitre se présente comme une sorte de « fugue », dans les divers sens du mot : la composition, sous forme de lettres adressées à David, évoque celle de la « fugue », mais le « héros » fait aussi une sorte de « fugue » dans une amnésie temporaire partiellement simulée. Son extraordinaire mémoire lui avait, jusqu'ici, été fort précieuse pour évoquer tout un passé complexe. Mais voici qu'il se rend compte que la mémoire « cérébrale » ne suffit pas, que la « résurrection » totale par le souvenir vous « coupe des gens », que les arbres l'ont empêché de voir la forêt. Le roman qu'il écrit a abouti à une impasse. D'où sa dépression mentale et son « amnésie » dont il ne sort que lorsqu'il reçoit un télégramme de Julia, lui annonçant la mort de son père, et celui-ci est longuement et affectueusement évoqué dans le dernier cha-

(1) ... « j'estime qu'elle fait de monumentales plaisanteries macabres », déclare D.B., « par exemple, une Ruth faite d'un tonneau surplombé d'une tête à cinq visages peints et reposant puissamment, mais sans direction, sur cinq paires de belles jambes élancées. »

pitre. Le narrateur prend soin de nous montrer que Halsey Brooke est mort en faisant un peu de « contrebande », lui aussi, puisqu'il a caché à sa femme ses véritables sentiments, lorsqu'il lisait la Bible dans un volume que David avait laissé à New-York.

David Brooke est sans doute, comme tout homme de lettres, le pire des « contrebandiers », car il se sert de « mots » qui cachent ou transforment tout ce qu'ils recouvrent. Mais surtout, ce « contrebandier » fait passer une sorte de frontière au « trésor » qu'il transporte avec lui entre New-York et Londres. Ce « trésor », c'est peut-être sa perception de l'ensemble des liens subtils qu'il a découverts, des liens qui font de la vie ce qu'elle est. La frontière, c'est celle du simple récit, de la narration, du roman de « divertissement ». Le critique et poète Richard Howard a caractérisé dans une phrase lapidaire le sens profond d'un roman tel que *A Smuggler's Bible* : « *Smuggling, finally, is a metaphor for metaphor* ». Le mot de « contrebande », en définitive, est une métaphore pour le terme de « métaphore ». Ainsi s'explique le titre du livre : une « *Smuggler's Bible* », c'est un livre doré sur tranches, magnifiquement relié, marqué d'un titre trompeur à l'extérieur, mais vide à l'intérieur et contenant, en général, divers objets de contrebande.

## x X x

Le second roman de Joseph McElroy est le plus long (537 pages), le plus ambitieux et le plus complexe. On songe, en le lisant, à *Ulysses* et au labyrinthe du Minotaure. Certains critiques ont mentionné également, à propos de *Hind's Kidnap*, la cathédrale de Chartres, d'autres un standard de téléphone avec un feu d'artifice de signaux lumineux et plusieurs dizaines de conversations, qu'on pourrait entendre simultanément et séparément.

Le décor, familier aux lecteurs de Joseph McElroy, est Brooklyn Heights, avec ses rues aux noms d'arbres (Sycamore) et de fruits (Pineapple), ses quais, ses maisons bourgeoises du XIXe siècle. L'époque est la nôtre — entre Pâques et Noël — avec quelques plongées dans un passé assez proche. Le person-

nage central du roman est un garçon de haute taille (six pieds sept pouces) nommé Jack Hind. Orphelin de père et de mère, Jack a été élevé par un tuteur célibataire, Mr. Foster, qu'il appelle affectueusement « Fossy ». Ce tuteur, décédé depuis quelques années déjà, joue un rôle important dans le récit, car il est constamment présent dans les pensées et méditations de Jack. Celui-ci est marié depuis sept ans à Sylvia et a une petite fille de cinq ans, May. Il a été en Europe avec Sylvia, juste avant la mort du tuteur (qui avait payé le voyage). De retour à New-York, il travaille pour une station de radio, interviewant des gens pour une émission dont il est responsable et qu'on connaît sous le nom de *The Naked Voice* (La Voix Nue. Jack est un gentil garçon, généreux, qui aime aider son prochain et tend à négliger sa famille pour se dévouer à autrui. Il semble s'intéresser à toutes sortes de choses, « *media* de communication, aide aux sous-privilegiés, enseignement, secours à l'enfance malheureuse, etc. ». Récemment, il a quitté sa femme pour se consacrer entièrement à la solution d'une affaire de *Kidnapping* qui a défrayé les chroniques new-yorkaises quelques années plus tôt et que la police a finalement renoncé à résoudre. Le petit Laurel Hershey, âgé de trois ans et demi, a disparu, un jour, sans laisser de traces. On a présumé un rapt d'enfant, mais aucune rançon n'a été demandée. Depuis, les deux parents sont morts. Personne ne pense plus à Laurel, sinon Jack, qui a réuni une documentation énorme sur l'enlèvement, sur la famille Hershey et ses familiers, sur tous ceux qui ont été mêlés, de près ou de loin, à la vie des Hershey.

Jack se lance sur une nouvelle piste après qu'une vieille femme lui a adressé une série de messages cryptiques, tels que « *Hooked with a wood into the forest* » (« Ferré avec un bois dans la forêt... »), qui le mènent plus ou moins directement à un individu nommé Wood (Bois) et à quelques autres personnages qui portent tous des noms empruntés au vocabulaire de la flore : Plane (Platane), Berry (Baie), Plant (Plante), Heather (Bruyère), Ivy (Lierre), Holly (Gui), Poplor (Peuplier), etc. Ceci est parfaitement normal, puisqu'il s'agit de retrouver un enfant nommé « Laurier », et que le « tuteur » était un expert en botanique.

Jack visite les lieux du kidnapping, revient à New-York, passe de la salle de gymnastique du Fieldston Hotel Health Club au Café Mitropoulos, puis à l'Université où enseigne le professeur « Platane », remplace celui-ci pendant son absence, ramène chez lui une étudiante boîteuse, dont le nom (Rosenbloom) et le prénom (Laura) ont également affaire avec la botanique. D'« indice » en « indice », il est ramené vers sa femme. Sylvia lui dit qu'il a tort de traiter les gens comme des « réceptacles de bouts d'indices » et non comme des fins en soi. Jack accepte cette idée et s'embarque alors sur un contre-projet non moins élaboré que le premier qui consiste à « dé-kidnapper » ses victimes. Au cours de ce processus, il identifie la vieille dame, reçoit un coup de fil du *Kidnapper* (qui l'assure que l'enfant est parfaitement heureux dans sa nouvelle famille); il sait qu'il pourra retrouver Laurel quand il le voudra (mais il ne le veut plus maintenant). Enfin, il apprend que son tuteur était son véritable père, comprend que la véritable générosité ne consiste pas seulement à « donner généreusement mais aussi à recevoir généreusement » et se rend compte qu'il avait en vérité cherché non pas l'évanescent « Laurel », mais sa *propre identité*. Il est prêt maintenant à revenir à Sylvia. Comme dans le premier roman, le « héros » s'était un peu perdu dans sa « forêt », errant d'« arbre » en « arbre » et de « buisson » en « buisson », mais cette longue « quête » nous a permis d'explorer le labyrinthe urbain<sup>(1)</sup>, c'est-à-dire la scène contemporaine, dépeinte avec un réalisme étonnant par M. McElroy.

## x X x

Le troisième roman de Joseph McElroy semble, au premier abord, moins complexe que ses prédécesseurs qu'on a rapprochés de ceux de Joyce et de Nabokov. Ici, la technique fait plutôt penser à celles de Michel Butor et de Claude Simon. L'histoire est « montée » grâce à une série de « collages », de juxtapositions du passé et du présent (qui sont les équivalents multipliés de la mémoire récente et de la mé-

---

(1) M. McElroy nous a déclaré de façon fort positive que son second roman est « un livre sur la Ville... sur le labyrinthe urbain. »

moire ancienne), et le lecteur doit s'appliquer, s'il veut trouver le fil d'une « intrigue », à « recoller » les morceaux épars. L'ouvrage, en somme, est assez difficile, mais ménage de grandes satisfactions au lecteur.

Le narrateur, que nous ne connaissons que sous ses initiales de « C.C. » (nous apprenons seulement à la page 224 que son prénom est Cyrus) est, selon toute apparence, un homme d'une quarantaine d'années, marié (avec Ev, une divorcée âgée de 37 ans), père de deux enfants (Ted, son beau-fils, 19 ans, et Emma, sa fille, encore au berceau). C'est un homme cultivé, qui a fait de fortes études, surtout scientifiques (notons, en passant, à ce propos, qu'il est fasciné par la théorie des champs magnétiques et est porté à employer un vocabulaire « scientifique » en harmonie avec les préoccupations d'un écrivain qui nous a déclaré « trouver dans la Science et même dans ses technologies des *textures de perception* souvent riches et merveilleuses »).

Un soir, vers 9 heures, C.C. pénètre dans l'appartement vide de « Dom » (Dominique X...) qui vient de se suicider et dont la police a, quelques minutes plus tôt, enlevé le corps. C.C. habite depuis six mois la même maison que Dom, et ce n'est pas un hasard s'il a, en effet, cherché à se rapprocher d'un homme qu'il admire énormément mais qu'il n'a rencontré qu'une fois, à l'occasion d'une exposition où l'avait invité une certaine Cora. C.C., profitant de la proximité de sa boîte aux lettres avec celle de Dom, avait, quelque temps auparavant, lu une partie du courrier personnel de Dom, intercepté et détruit quelques lettres qui, adressées à celui-ci, l'invitaient à certaines compromissions et auraient risqué de le décourager, de le peiner ou de le détourner de sa tâche.

Nous apprenons que Dom, un Juif new-yorkais, « brillant, un peu extrémiste », mais « un vrai gentleman » aux yeux d'un concierge bien disposé, un « conservateur de gauche », pour un membre de la jeune génération, était un écrivain et conférencier assez connu. Libéral, activiste, il avait combattu pour beaucoup de « causes », contre la pollution de l'air, contre une « guerre stupide qui ne rime à rien », avait été emprisonné pendant dix jours dans une prison du Mississippi, était, de façon générale, très controversé. Agé de 53 ans,



il était marié, mais séparé de sa femme Dorothy qui désapprouvait ses actions, ainsi, d'ailleurs, que ses deux enfants, Richard, un statisticien conservateur et petit bourgeois (un *square*), et Lila, mariée à un psychiatre hongrois. En fait, toute la famille de Dom blâmait son attitude, les discours qu'il prononçait, ses campagnes pour les droits civiques dans le Sud, ses attaques contre les « leaders religieux », etc.

Le premier sujet du livre, en un sens, est donc la carrière de Dom et son suicide — un suicide qu'il pressentait peut-être lorsqu'il écrivait deux ans plus tôt, son livre sur le suicide. Qu'est-ce qui a pu le pousser à se donner la mort ? Surmenage ? Abus des drogues ? Désillusions ? Découragement ? Il semble bien que Dom ait été un « grand homme », mais aussi un « homme seul », « victime expiatoire » (*sacrificial*) de son temps et de ses contemporains.

L'auteur, cependant, accorde moins d'importance à Dom dans son monologue intérieur adressé théoriquement au mort, qu'à Al et Bob, les deux amis d'enfance du narrateur. Ceux-ci ne se connaissent pas encore entre eux, mais ils sont descendus au même motel et ils sont destinés sans doute à se rencontrer sous peu. Au cours de la longue et assez extraordinaire « confession » de C.C., celui-ci évoque non seulement ses deux amis (celui des vacances à la campagne et celui de la ville et de l'école), mais tous ceux qui ont gravité autour d'eux et les femmes qui ont joué un rôle dans la vie du narrateur : la négresse Camille, la blonde Gail (qui a donné à C.C., sous l'eau, son premier baiser), la petite Abra, la fille du concierge Washington, Annette (femme de Al), EV, qui commence à acquérir un double menton, Perpetua Belle, avec sa « bouche ordinaire et forte » et surtout, cette Tracy à la fois timide et lascive, cette fille aux « jambes succulentes », qu'il a aimée et n'a pas épousée, mais dont il a gardé un « souvenir de convexités ».

Au cours de cette longue méditation nocturne que l'auteur pourrait justifier de « paraphrase » (s'il n'utilisait comme sous-titre de son roman le mot de *paraphrase*) sur une « histoire ancienne », C.C. retrouve des images oubliées, repense à ses parents, à son travail — l'« anthropologie sociale » —, à ses amitiés, à son destin, au message laissé par Dom (la

Terre est un « Vaisseau spatial »). Il comprend mieux son passé, cette « histoire ancienne » qu'il évoque fréquemment sous des formes diverses, depuis le manuel de *Breasted*, équivalent de notre *Malet et Isaac* de 6e, jusqu'à ce nom symbolique de Cyrus, qui évoque à la fois une conquête et un héritage particulier, comportant un doute quant à son identité.

*Histoire Ancienne* a, de toute évidence, plusieurs sujets. L'un d'entre eux, et non le moins important, est cette « loyauté divisée » que tout homme peut éprouver, et particulièrement tout écrivain, partagé entre, d'une part, l'attrait d'une réalité publique excitante, des événements d'une politique partisane et, d'autre part, les responsabilités de la vie privée. En d'autres termes, n'est-il pas aussi difficile d'être un homme marié que d'être un héros ? L'écrivain mêlé à l'événement ne doit-il pas tailler dans la *glamour* superficielle des événements et essayer de retrouver dans sa propre vie la réalité et surtout l'*authenticité* ?

A la fin du roman, les relations entre les deux termes d'une alternative se sont relâchées et même, en un certain sens, désintégrées : ces relations, au lieu d'impliquer deux possibilités, sont devenues multiples. Le narrateur se rend compte qu'il est moins important pour lui de chercher à contrôler l'événement. Il n'est pas devenu passif, certes, mais il est moins tyrannique.

x X x

Les trois romans de Joseph McElroy trahissent un écrivain extrêmement cultivé. On trouve, dans *A Smuggler's Bible*, non seulement des allusions pertinentes à Ronsard, Louise Labé, Chaucer, Dante, Pascal, et même Simenon, mais des références à divers mythes anciens (Orphée, l'Ane d'or, Midas, etc.) ; *Hind's Kidnap* doit être déchiffré à la lumière des grands classiques ; *Ancient History* offre quelques citations latines et est émaillé de références à des auteurs modernes (de Gray à Beckett) et aux écrivains de l'Antiquité (Hérodote, Thucydide, Lucrèce, etc.).

La technique du romancier s'apparente, au moins partiellement, avec celles de Gide, de Butor (le Butor de *Degrés*),

de Claude Simon, de Léonie Bruel. Mais elle est savamment originale. Dans les trois romans, mais plus particulièrement dans les deux derniers, les transitions sont fréquemment omises (le narrateur de *Ancient History* répète, à trois reprises, qu'il n'aime pas les transitions), la ponctuation ordinaire est souvent oblitérée, le style se moule sur une pensée discontinue. L'auteur, pour mieux pénétrer dans les recoins de cette pensée, utilise abondamment la parenthèse, les tirets et, bien entendu, le *flashback*, la mixture du passé et du présent, et les plongées dans le subconscient. Il expérimente avec le dédoublement des personnages (le rêveur et l'interprète des rêves) pour mieux nous faire saisir les diverses facettes d'une personnalité, et, plus particulièrement, d'un écrivain. La langue du romancier — étayée par une solide connaissance de la linguistique — est particulièrement riche et inventive. Il recourt, quand il le juge nécessaire, à l'expression crue, mais aussi au mot savant et n'hésite pas à créer des mots nouveaux, tels que *familioidentity*, *chronobserevelation*, *juice-arama*, *psychocyclorama*, *helichopper*, *communicatioids*, etc. L'effort pour détacher le lecteur du style familier rend parfois la lecture difficile ou énigmatique. Ainsi, dans ce passage de *Ancient History* (p. 141) :

... » I've thought... how your theory (or, as you say, your Code) of Welcomed Interruption sprang from your sense that our state is now a Field State of Inter-Polyforce Vectors multimplicity plodding toward Coordinate Availability and away from the hierarchical subordinations of the old tour-de-force anthropology which I feel sure my irreplaceable late father (wreere he here) would have the leniency at least to agree could not survive much less embrace intrusor photons and their interruptive barrage... »

Mais l'obscurité et les énigmes de M. McElroy sont souvent destinées à renforcer l'obscurité et les énigmes de la situation qu'il décrit.

J. McElroy ne déteste pas les jeux de mots, et, malheureusement, la plupart de ceux-ci sont intraduisibles. A peine peut-on suggérer des à-peu-près : ainsi, *my talent was to herd rather than to be heard* pourrait être rendu par : j'avais un

*talent de berger plutôt que d'héberger*. Mais comment traduire *Yearning power, auntiethesis, faster fother*, le rapprochement cocace de *hemlock on the rocks* (ciguë frappée ?) ou cette *Kit Carbon* qui évoque irrésistiblement Kit Carson, personnage certainement plus connu du public américain que des lecteurs français ?

Le comique, dans cette oeuvre, éclate fréquemment, et pas seulement sous la forme de *puns*. L'auteur a le don de créer des noms propres assez étonnants. Nous avons déjà mentionné Kit Carbon (une archéologue nègre). Que dire du puritain Fly Fornication Farrell (« Fuit-Fornication Farrell »), dans *A Smuggler's Bible*, ou du président Groveland Cleaver (anagramme de Grover Cleveland) ?

Des anecdotes plaisantes émaillent le récit. L'une des meilleures est peut-être celle du lion qui, dans l'arène, se met à genoux, à côté de sa victime et commence à prier. Le martyr lui demande s'il est chrétien, et le lion répond affirmativement ; s'il prie, et l'animal déclare qu'il dit toujours « grâces » avant de déjeuner.

Parfois, l'auteur se livre au pastiche ou à la parodie. Particulièrement réussis sont ses « à la manière de » et notamment, dans *A Smuggler's Bible*, les lettres émanant du secrétariat de la Fondation Universitaire des « Federo-Unities, Limited », qui renvoie une demande en sept exemplaires parce que les règlements exigent l'« octuplicate ».

Les « mots » à l'emporte-pièce, les formules frappantes sont assez nombreux dans chacun des trois romans. Certaines formules restent dans le souvenir du lecteur longtemps après avoir fermé le livre. Ainsi, cette phrase de Duke, dans *A Smuggler's Bible* : « *Genius is the ability to counter-attack nightmare* » (Le génie est la capacité de contre-attaquer le cauchemar). Le même Duke brille par ses raccourcis imagés et significatifs :

« ... *he had come from South Illinois, where the last Indians chew tobacco spiced with cool dust* » (« ... il venait de l'Illinois du Sud, où les derniers Indiens chiquaient du tabac épicé de poussière de charbon »).

Les personnages, dans cette oeuvre, jouent — comme dans le Nouveau Roman français, mais à un degré moindre — un rôle relativement secondaire. Dans *Hind's Kidnap*, ils représentent, à quelques exceptions près, des pions sur un échiquier ou des symboles (Mr. Foster est — comme son nom l'indique très clairement — le *foster father*, le père nourricier), plutôt que des individus en chair et en os. En fait, il n'entre pas dans les intentions de M. McElroy d'écrire des romans psychologiques. Ce qui compte pour lui, c'est de raconter, à sa façon, une histoire, de donner libre cours à sa prise de conscience d'un univers qu'il recrée, non pas, comme Balzac ou Zola, par une peinture réaliste du monde qui l'entoure, mais par une explosion savamment contrôlée de sa fantaisie et de son imagination et par ses dons de styliste.

A égale distance de Mailer et de Nabokov, qu'il admire également, mais dont il voit clairement les limites, M. McElroy cherche à concilier les exigences d'un artiste, celles d'un critique de l'intellect et celles d'un homme préoccupé par la science. Passionné d'océanographie et de plongées sous-marines, M. McElroy est le « plongeur » du roman américain d'aujourd'hui. Son rêve est d'écrire un jour un livre aussi simple que *Love Story*, mais aussi profond que *Moby Dick*. En attendant, il a, tout en faisant comme tout bon écrivain américain, une sorte de confession personnelle et de quête pour trouver son *identité*, écrit trois romans importants, que certains lecteurs trouveront peut-être difficiles, mais qui s'attaquent à une réalité difficile à appréhender, parce que souvent obscure et pleine d'énigmes.

PIERRE BRODIN