



HAL
open science

E. Hemingway: Fiesta/The Sun Also Rises

Paul Carmignani

► **To cite this version:**

Paul Carmignani. E. Hemingway: Fiesta/The Sun Also Rises. Master. Littérature américaine (CAPES/AGREGATION), Université de Perpigna-Via Domitia, France. 1985, pp.24. hal-03003101

HAL Id: hal-03003101

<https://hal.science/hal-03003101>

Submitted on 13 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

E. HEMINGWAY
FIESTA/THE SUN ALSO RISES

(New York, Granada Publishing Ltd, 1984)

“*You are all a lost generation,*” Gertrude Stein in conversation

“*One generation passeth away, and another generation cometh ; but the earth abideth forever...The sun also rises, and the sun goeth down, and hasteth to the place where he arose... The wind goeth toward the south, and turneth about unto the north ; it whirleth about continually, and the wind returneth again according to his circuits... All the rivers run into the sea ; yet the sea is not full ; unto the place from whence the rivers come, thither they reurn again.*” (Ecclesiastes, 1 : 4)

ERNEST MILLER HEMINGWAY a commencé à composer *The Sun Also Rises* le 21 Juillet 1925 à Valence (Espagne) ; il y consacra 9 mois. Ce fut, au dire du critique Carlos Baker, “*an act of personal exorcism [...] the means Hemingway chose to declare himself out of the alleged ‘lostness’ of a generation whose vagaries he chronicled.*” Le fait que le roman s’inspire de personnages ayant réellement existé (Pedro Romero = Niño de La Palma) a suscité auprès des lecteurs une certaine curiosité et assuré en quelque sorte La promotion de l’œuvre.

Pourtant Hemingway ne souhaitait absolument pas que son roman soit considéré comme une sorte de manifeste de la Génération Perdue ; la citation tirée de l’Écclésiaste devait selon l’auteur mettre le lecteur en garde contre une interprétation trop restrictive ; mais il semble bien que le passage capital sur « la terre qui tient toujours », principe de permanence et point d’ancrage que Hemingway oppose à la dérive des représentants de la Génération Perdue¹, des expatriés volontaires, soit plus ou moins passée inaperçu. Les lecteurs de l’œuvre se seraient également trompés – mais peut-on leur en vouloir ? – sur le sens de la citation de G. Stein, qui ne représenterait pas du tout la position de E. Hemingway, qui a déclaré par la suite :

“He could not agree with her at all. He himself did not feel lost. His reason for adding the quotation from Ecclesiastes was to indicate his own belief that ‘there was no such thing as a lost generation’. I thought [he said in 1951] beat-up, maybe, in many ways. But damned if we were lost except for deads, *gueules cassées*, and certified crazies. Lost, no.” (C. Baker, *op. cit.*, p. 80)

Pour Hemingway, *Le Soleil se lève aussi* était d’abord une histoire triste (“*a hell of a sad story*”) dont l’objet était de montrer “*how people go to hell*” et la morale, non seulement que « la terre tient toujours », mais aussi selon l’Écclésiaste que « tout est vanité et poursuite de vent » (*All is vanity and vexation of spirit*, 2 : 11).

Quand le roman paraît en 1926, Hemingway avait déjà plusieurs publications à son actif : tout d’abord, des poèmes et des nouvelles parues dans *The Little Review* et *Poetry* ; puis en 1923, un premier recueil intitulé *Three Stories and Ten Poems*. L’année d’après, paraît *in our time*, un petit livre de 32 pages contenant les récits qui forment les inter-chapitres de l’édition américaine de *In Our Time* ; en 1926, c’est *The Torrents of Spring*, roman satirique qui parodie *Dark Laughter* de Sherwood Anderson. C’est, au fond, un premier « exorcisme » car S. Anderson figure au nombre des auteurs qui ont influencé Hemingway avec E. Pound et

1. La librairie *Shakespeare and C°*, les cafés de Montparnasse, le Ritz et le domicile de G. Stein (27 rue de Fleurus) formaient à Paris ce qu’on a appelé le « Quadrilatère Sacré de la Génération Perdue », les points de ralliement de cette communauté d’artistes et d’écrivains américains, volontairement exilée en France où la vie était moins chère qu’aux USA et les libertés individuelles plus étendues dans une société moins corsetée par la morale que celle d’outre-Atlantique.

G. Stein, mais Hemingway a plus été un innovateur qu'un imitateur. Il s'est, en quelque sorte, formé sur le tas ; il a appris à écrire aussi en fréquentant assidûment les œuvres des grands maîtres : Tourgeniev, Tchekov, Tolstoï, Dostoïevski, Joyce... Ajoutons à cela que Hemingway a prétendu avoir appris à écrire en regardant les peintures du Musée du Luxembourg à Paris ("*I learned to write by looking at paintings in the Luxembourg Museum in Paris*") ; l'apprentissage fut donc peu académique.

À l'influence des autres écrivains, il convient d'ajouter celle des lieux : Paris, bien sûr, où se trouvaient bon nombre d'expatriés, mais avant cela, Chicago qui attira, au cours des années 20, tout ce que le *Middle West* comptait de talents : Sherwood Anderson, Frank Lloyd Wright, Theodore Dreiser, Edgar Lee Masters, Floyd Dell, Sinclair Lewis, Carl Sandburg, etc. Itinéraire assez curieux que celui qui conduit ce jeune romancier des immensités de la Prairie aux petits cafés du Quartier Latin et de Montparnasse ! Ernest Hemingway était originaire de Oak Park, faubourg de Chicago, qui se définissait comme "*a community where the saloons end and the churches begin*". Il y naquit en 1899 ; la date est importante, car elle le place :

« à l'articulation de deux générations littéraires. En effet, il est juste – tout juste – assez âgé pour avoir reçu l'impact de la première guerre mondiale à laquelle il a d'ailleurs participé personnellement. Cela le rend très européen, car Dos Passos et Faulkner, qui sont de deux ou trois ans plus âgés que lui, n'ont pas participé à cette guerre. [...] D'autre part, Hemingway appartient tout de même à la génération littéraire d'après la guerre, car, trop jeune, il n'avait pas eu le temps avant le conflit de commencer vraiment une carrière d'écrivain. Il atteint donc son âge de définition dans ces années 1926 à 1929, qui, juste à la veille de la crise mondiale, renouvellent soudain le langage romanesque après les expériences de Proust et de James Joyce. » (R. Escarpit, *op. cit.*, 27-28)

Socialement, Hemingway appartient à la bonne bourgeoisie du Middle West ; son père est médecin, mais s'intéresse autant à l'art de la pêche et de la chasse qu'à celui d'Esculape ; sa mère enseignait le chant. C'est un milieu familial très traditionnel par les vertus que l'on y cultive et que l'on s'efforce de transmettre aux enfants (obéissance, travail, bonnes manières, ambition, décence et rigueur morale), mais cette façade très puritaine, très conformiste cache en fait une profonde mésentente entre le père et la mère d'Ernest, qui se rendent mutuellement responsables de l'échec de leurs ambitions et surtout de leurs vocations (carrière à l'opéra pour Mme Hemingway et médecine de brousse pour le mari).

Si le jeune Hemingway résiste aux tentatives d'éducation musicale et religieuse de la pieuse et mélomane Mme Hemingway, il partage en revanche la passion de son père pour la vie au grand air et les activités d'extérieur : chasse, pêche, etc. la propriété de Hortons Bay sur les bords du Lac des Wallons (*Walloon Lake*) où se trouvait encore la tribu des Indiens Ojibways (cf. diverses nouvelles et notamment "Indian Camp") sera le cadre de l'initiation du jeune Ernest à la vie sauvage, aux techniques du coureur de bois. Le goût de la Nature et de l'aventure, des sports où s'affrontent deux adversaires (chasse, pêche, boxe, puis, par la suite, corrida et grande chasse) ne prédispose guère E. Hemingway aux longues études. Il ne dépasse pas le niveau de la "*High School*" et commence, à 17 ans, son apprentissage de journaliste au *Kansas City Star*. Le journalisme fut pour Hemingway – à l'instar de M. Twain et de S. Crane, entre autres – une véritable école de formation ; le journalisme a toujours été aux USA une pépinière d'écrivains. Ce journal, qui mettait l'accent sur la simplicité de la pros, avait résumé en trois recommandations sa philosophie du style : "*Be brief ; be simple ; be clear*". Tous les employés avaient droit à un exemplaire de ce règlement stylistique et on ne peut manquer de comparer ces trois critères aux caractéristiques du style d'Hemingway.

Si le journalisme fut la première véritable école d'Hemingway, la guerre fut la seconde et, sûrement, la plus marquante des deux. Comme pour de nombreux jeunes gens de sa génération, la guerre européenne a été "*a romantic call to arms*". Hemingway est refusé par l'armée américaine (pour un problème de vue) et s'engage comme ambulancier dans l'armée italienne. Il arrive en Europe en mai 1918, reçoit le baptême du feu le mois suivant et est blessé à la jambe le 8 juillet. Cette blessure va jouer dans la vie et dans l'œuvre de l'auteur un rôle d'une grande importance. Le critique Ph. Young a montré, dans une étude remarquable, qu'elle représentait, en quelque sorte, la source secrète et mystérieuse de bien des aspects de l'homme et de l'œuvre :

"the wound culminates, climaxes and epitomizes the wounds he [Nick Adams] has been getting as a growing boy. [...] This wound, which is to be the same wound that 'emasculates' Jake Barnes in *The Sun Also Rises* and is to hospitalize Lt. Henry in *A Farewell to Arms*, and whose scar Col. Cantwell bears more than thirty years later in *Across the River and into the Trees* is significant even beyond these facts.

From here on in the Hemingway hero is to be a wounded man, wounded not only physically but – as soon becomes clear – psychically as well. [...] This culminating blow in the spine is symbol and climax for a process that has been going on since we first met Nick; it is an outward and visible sign of an inward and spiritual disgrace.” (40-41) Il s’agit bien évidemment de la transposition littéraire de cette expérience de la guerre sur le personnage de Nick Adams, qui n’est que le double fictif de Hemingway.

Après trois mois d’hôpital, il s’engage à nouveau dans l’armée italienne comme fantassin, cette fois, et c’est là qu’il termine la guerre. La guerre, la blessure, l’amour (il a pendant sa convalescence noué une idylle avec une infirmière, Agnès H. von Kurowsky, qui refusera par trois fois de l’épouser), la mort seront transposés dans *A Farewell to Arms*, publié en 1929.

Hemingway revient aux USA en héros, mais connaît après l’accueil triomphal, une passe difficile marquée par le désœuvrement, l’inadaptation à la vie terne du civil comme en témoigne la nouvelle “Soldier’s Home” ; la guerre est une expérience que l’on n’oublie pas : “*In Italy the sense of life as both an adventure and a tragedy had grown upon him. In Oak Park it was neither. [...] Ernest was obviously out of joint with everything.*” (L. Gurko, 14)

Hemingway commence à composer ses premiers poèmes, ses premiers textes ; il trouve du travail à Chicago, gravite autour des milieux littéraires où il se lie avec S. Anderson alors au faite de sa gloire. Anderson, qui revient de Paris, conseille à Hemingway de s’y rendre ; le climat culturel est, d’après lui, propice à la création artistique et – considération non négligeable pour Hemingway, qui n’est guère fortuné – les dollars s’échangent déjà à un cours très avantageux. Hemingway, qui a entretemps épousé une pianiste de St Louis, Hadley Richardson, obtient du *Daily Star* de Toronto un poste de correspondant à Paris. Paris est alors une sorte de Mecque culturelle, artistique et intellectuelle ; Hemingway y rencontrera, Stein, Joyce, Fitzgerald, etc. :

« Alors commencèrent les six ans d’exil ou plutôt de dépaysement qui furent décisifs pour l’orientation de son œuvre. Paris et sa bohème littéraire que dominent Gertrude Stein et Ezra Pound, la Turquie et la Grèce où continue la guerre, l’Italie où monte le fascisme, la Suisse où l’on rêve de paix autour du lac de Genève, l’Espagne où s’offrent les violences calculées de la corrida, voilà quelle est l’Europe d’Hemingway. » (R. Escarpit, 29)

Hemingway se définit comme « un Américano-italo-hispano-français avec une expérience africain » (*Ibid.*, 31). Cette période culmine avec la publication de *The Sun Also Rises*. Hemingway retourne aux USA, divorce et se remarie avec une journaliste, Pauline Pfeiffer. La même année, 1927, il se convertit au catholicisme ; notons, à ce propos, l’opinion d’Escarpit :

« Hemingway est au sens le plus fort et le plus complet du mot, un athée. Son catholicisme viscéral...a été surtout une façon de répudier le puritanisme. C’est sans doute très tôt, à son retour d’Italie, que s’est consommée sa rupture non seulement avec la foi de sa mère, mais encore avec l’esprit même de la religion. » (49, cf. “Soldier’s Home”).

Il publie *Men Without Women* (4 nouvelles inédites + 10 autres, déjà parues), puis s’installe en Floride (Key West) et s’attelle à la rédaction de *A Farewell to Arms*. Cette année est marquée par un événement tragique : le 6 décembre 1928, son père se suicide avec un fusil de chasse. Hemingway est profondément bouleversé par la défaillance de son père qui incarnait pour lui la force, l’adresse et le courage virils. Cette mort est, au sens propre, un véritable scandale (« occasion de péché » ; « éclat fâcheux du mauvais exemple », *Dictionnaire étymologique*). Peu de temps après, Hemingway se fait appeler “Papa”, assumant ainsi, de manière symbolique, le rôle de père idéal que le Dr. Hemingway n’avait pu incarner jusqu’au bout.

En 1931, voyage en Espagne ; découverte du monde de la corrida. 1932 publication de *Death in the Afternoon*.

1933 : chasse en Afrique orientale. 1935 : *Green Hills of Africa*

En 1937, il retourne en Espagne comme correspondant de guerre et publie *To Have and Have Not*, qui marque “*his first step toward collective as contrasted with purely individual action.*” Cet engagement s’est traduit par l’achat d’ambulances pour les Républicains ; Hemingway fit quatre séjours en Espagne. Son

expérience de la guerre civile a été transposée dans *The Fifth Column*, son unique pièce de théâtre et *For Whom The Bell Tolls* (1940), son plus grand succès. Cette période se termine par un nouveau mariage avec Martha Gellhorn, journaliste et romancière, et l'installation dans une *hacienda* près de La Havane.

1940-41 : Voyage en Extrême-Orient. Lorsque la guerre éclate, il se mêle de lutte anti-sous-marine dans la mer de Caraïbes avec son bateau, le "*Pilar*", puis prend part, comme correspondant de guerre, au débarquement et à la libération de Paris (ou, du moins, de l'hôtel Ritz et de son bar favori). C'est la dernière concession qu'il fait à l'histoire. Il se marie pour la 4^e fois (Mary Welsh, une journaliste) et retourne à Cuba, où il se consacre à un roman très personnel, presque autobiographique, *Across the River and into the Trees* (1950), suivi en 1952, par *The Old Man and the Sea*. En 1953-54, retour aux vertes collines du Kenya pour un safari. Accident d'avion ; sa mort est annoncée dans les journaux du monde entier. Hemingway s'en sort, mais il y aura des séquelles et revient à Cuba. Il reçoit en 1954 le Prix Nobel, mais ne peut se rendre à Stockholm pour raisons de santé.

En 1956-57, il retourne en Espagne puis assiste en tant que conseiller au tournage du "Vieil Homme et la Mer" avec Spencer Tracy. En 1958, il reprend la plume pour écrire un livre sur le Paris des années 20 ; ce sera *A Moveable Feast*, publié en 1964, après sa mort.

En 1959, il retourne en Espagne pour la saison des courses de taureaux, mais sa santé commence à s'altérer. L'année 1960 est marquée par la perte de sa propriété cubaine ; c'est l'époque des relations très tendues entre Cuba et les USA. Hemingway s'installe dans l'Idaho et doit, peu après, entrer en clinique pour se faire soigner. Les rechutes succèdent aux améliorations et les traitements se durcissent. Ernest Hemingway subira 15 électrochocs pour guérir la profonde dépression dans laquelle il a sombré. Après une légère amélioration, Hemingway est autorisé à rentrer chez lui, c'était le 25 juin 1961 ; une semaine plus tard, le 2 juillet, il répétait le geste de son père. Les journaux du monde entier annoncèrent une seconde fois la mort de Papa Hemingway ; la légende pouvait naître...

STRUCTURE DU ROMAN

The Sun Also Rises se présente en surface sous la forme d'un triptyque ; le roman se divise en trois livres d'inégale longueur. L'action du premier, qui comporte 7 chapitres, se déroule essentiellement à Paris ; on peut le qualifier de « statique ». Le deuxième est le plus important ; il compte 11 chapitres et représente avec l'événement de la célèbre Fiesta de Pampelune, qui donne son titre au roman (*Fiesta*), l'apogée ("*climax*") de l'œuvre. Le troisième livre, enfin, se limite à 1 chapitre et évoque le retour à Paris des principaux protagonistes ("*anti-climax*"). Cette disposition tripartite est un fait de structure que l'on peut rapprocher d'un autre fait concernant cette fois la caractérisation : le rôle des relations ternaires/triangulaires entre les personnages, point sur lequel nous reviendrons.

Cette description, pour sommaire et superficielle qu'elle soit, met en lumière la caractéristique essentielle de la structure du roman : la circularité de l'action qui décrit un périple de Paris à Paris en passant par l'Espagne. Ce mouvement est déterminé par une double série d'oppositions fondamentales concernant les lieux et le temps.

1. Les lieux

La description des lieux est régie par l'opposition traditionnelle entre la ville et la nature/campagne. La ville par excellence, c'est bien évidemment Paris où se retrouve dans une brigue désespérée toute la bohème internationale. Paris est synonyme d'oisiveté, de loisir, de divertissement (il convient de donner à ce dernier terme des résonances pascalienues : c'est-à-dire tout ce qui détourne l'homme de lui-même, de la confrontation avec une angoisse profonde, existentielle) ; c'est le lieu des plaisirs où l'on cherche à s'étourdir dans la satisfaction ininterrompue de tous les appétits : on boit, on mange, on rit, danse et on fait l'amour à satiété. Les personnages y tournent en rond et à vide, de bar en bar, de bastringue en bastringue. La Ville =

hédonisme et sybaritisme ; agitation qui masque un malaise, un mal-être profond. Dès qu'un personnage, et notamment Jake Barnes, quitte la ronde, se retrouve face à lui-même, il devient la proie de la tristesse, de la mélancolie et de l'angoisse : *"I lay awake thinking and my mind jumping around. Then I couldn't keep away from it, and I started to think about Brett and all the rest of it went away. [...] Then all of a sudden I started to cry."* (29) ou p. 123 : *"But I could not sleep...I never slept with the electric light off."*

À la ville s'oppose le Pays Basque et notamment Burguete, le village de montagne où Jake Barnes et Bill Gorton vont passer 5 jours. La montagne, les bois et les torrents forment un univers à part, loin de la rumeur et de l'agitation de la société urbaine. C'est le lieu du retour à l'innocence première, édénique, de la communion avec la Nature et de la communauté virile : il y a Jake, Bill et Harris, l'Anglais ; c'est bien un univers de *"men without women"*, d'où l'équation sommaire mais maintes fois attestée dans l'œuvre d'E. Hemingway de la femme et du mal. Ce trio où règnent la bonne entente, la convivialité, est d'ailleurs, à la fin de cet intermède bucolique, opposé à l'autre trinité qui se compose de Robert Cohn, de Brett et de Mike et est facteur de discorde et de trouble : *"In the evenings we played three-handed bridge with an Englishman named Harris... There was no word from Robert Cohn nor from Brett and Mike."* (105)

Dans les romans d'Hemingway, la montagne est dotée de valeurs symboliques très nettes ; on y respire un air vierge, on y prend naturellement de la hauteur, on s'y élève bien au-dessus des bas-fonds où grouille la foule. « Les montagnes – comme l'écrit G. Bachelard – ont l'air de nous faire la morale. » (*Terre et rêveries de la volonté*, 376) et le philosophe d'ajouter, à propos du rocher, que « c'est un très grand moraliste, un maître du courage » (199) ; il cite un vers de Goethe où se manifeste le même sentiment : « Les rochers dont la puissance élève mon âme et lui donne la solidité. » *A Farewell to Arms* présente la même antithèse symbolique entre la montagne (domaine de la pureté, de la clarté où règne une atmosphère vivifiante) et la plaine (détrempée par la pluie, obscurcie par le brouillard).

Si la société des hommes est essentiellement chez Hemingway le théâtre de l'expérience (*"arena of experience"* L. Gurko, 61), les bois servent de cadre au repos du guerrier (*"a place of restoration"*, *Ibid.*), offrent la possibilité de se régénérer, de retrouver l'équilibre. Il n'est pas exclu que l'on puisse attribuer aux bois quelque connotation religieuse ou mystique, comme le suggère sur le mode ironique, il est vrai, la remarque de Bill Gorton : *"Let no man be ashamed to kneel here in the great out-of-doors. Remember the woods were God's first temples."* (102)

Après le roc et l'arbre, il est un troisième élément dont il faut parler : l'eau vive, le torrent. L'eau, on le sait depuis longtemps, s'offre comme un symbole naturel pour la pureté, mais son importance dans le roman (et l'œuvre d'Hemingway en général) vient surtout du fait qu'elle est associée à une activité capitale : la pêche à la truite. R. Escarpit écrit à ce sujet :

« Il y a chez Hemingway une curieuse dialectique de la pêche et de la chasse. La première, sous la forme de la pêche à la truite dans les torrents et les lacs du Michigan, domine toute la première partie de son œuvre, associée à la petite chasse que son père pratiquait dans les bois autour de Hortons Bay. [...] Les émotions sportives, Hemingway les demande aux grosses truites qu'il va chercher dans les trous d'eau et dont la capture représente un véritable combat » (99)

La pêche à la truite acquiert les dimensions d'un rituel précis et bien ordonné dont il ne faut, en aucun cas, s'écarter ; *"La Grande Rivière au Cœur Double"* décrit ce qui est sûrement la plus célèbre scène de pêche d'Hemingway : Nick Adams, qui revient d'Europe où il a connu les horreurs de la guerre, peut grâce à une partie de pêche dont il vit intensément les moindres détails, les moindres phases, effacer son passé immédiat et commencer une vie nouvelle au milieu des bois. L'intérêt exclusif porté à la technique, au savoir-faire, le respect scrupuleux des règles et des méthodes font de la pêche à la truite une opération quelque peu magique qui confère à l'habileté, à la technique une dimension éthique comme l'a très bien perçu le critique L. Gurko, qui écrit :

"Living or trying to live with supreme skill is a moral action, and the moral choice lies between doing something indifferently or doing it well. Hemingway absorbed these ideas from the work of an earlier writer whom he greatly admired, Joseph Conrad, who in his way gave skill an ethical nature. To Conrad a seaman who did his job ably was a far more admirable agent than, for example, the social reformer who sought to remake the world on abstract principles." (63)

The Old Man and the Sea débouchera même sur une mystique de la pêche (“*the mystique of fishing*”, Baker, 323). Nous concluons ces quelques remarques sur les lieux et la symbolique qui s’y rattache par une citation tirée de *Love and Death in the American Novel*, la remarquable étude de Leslie Fiedler :

“In America In America, the earthly paradise for men only is associated, for obvious historical reasons, with the “West”; and it is possible to regard the classic works which he have been discussing, in this sense, as “Westerns.” Despite certain superficial differences, they are, indeed, all closely related to the pulp stories, the comic-books, movies, and TV shows, in which the cowhand and his side-kick ride in silent communion through a wilderness of sagebrush, rocks, and tumbleweed. The Western, understood in this way, does not even require an American setting, being reborn, for instance, in Hemingway’s *The Sun Also Rises* in the improbable environs of Paris and Burguete. One must not be confused by the exotica of expatriation: bullfights, French whores, and *thés dansants*. Like the American East, Paris in Hemingway’s book stands for the world of women and work, for “civilization” with all its moral complexity, and it is presided over quite properly by the bitch goddess Brett Ashley. The mountains of Spain, on the other hand, represent the West: a world of male corn anions and sport, an anti-civilization, simple and joyous, whose presiding genius is that scarcely articulate arch-buddy, “good, old Bill.” For Hemingway there are many Wests, from Switzerland to Africa; but the mountains of Spain are inextricably associated in his mind with the authentic, American West, with Montana whose very name is the Spanish word for the mountains that make of both isolated fastnesses holy places. It is in the Hotel Montana that Lady Ashley, ends up after her abortive romance with the bullfighter Romero; and it is from the University of Montana that Robert Jordan, hero of *For Whom the Bell Tolls*, takes off to the Spanish civil war. But it is not only a pun that binds together for Hemingway his two paradisaal retreats; it is also the sacred sport of fishing. Though the monastery of Roncesvalles stands on a peak high above Jake’s place of refuge, it serves only to remind Hemingway’s characters of a religion now lapsed for them. “It’s a remarkable place,” one of them says of the monastery; but Bill, the good companion, observes mournfully, “It isn’t the same as fishing, is it?”

It is in the trout stream of Burguete that Jake and Bill immerse themselves and are made whole again and clean; for that stream links back to the rivers of Hemingway’s youth, the rivers of upper Michigan, whose mythical source is the Mississippi of Tom Sawyer and Huck Finn. “We stayed five days at Burguete and had good fishing. The nights were cold and the days were hot. . . It was hot enough so that it felt good to wade in the cold stream, and the sun dried you when you came out. . .” They are boys again, back on Jackson’s Island, which is to say, safe in the Neverland of men without women. Jake is, in his quest for the Great Good Place, at one with almost all the other heroes of Hemingway; though somehow it is he who has managed to find again the magical stream of which the wounded, half-mad *tenente* in “Now I Lay Me” can only dream: “I would think of a trout stream I had fished along when I was a boy and fish its whole length carefully in my mind. . . . But some nights I could not fish, and on those nights I was cold-awake and said my prayers over and over...”

In the double-barreled story “Big Two-Hearted River,” it is impossible to tell whether the hero (called Nick this time) is moving through reality or fantasy. We can know only that he has returned, or dreams he has returned, once more to the River that is always different and always the same; and that this time he fishes it inch by inch to the edge of the tragic swamp which he will not enter. This time there is no question of choosing between fishing and praying; fishing has become clearly a prayer, or at least a ritual, in the midst of which a disguised prayer is uttered in the guise of a childish epithet. “Chrise,” Nick says at one point, when he knows he is at last really *there*, “Geezus chrise,” and Hemingway tells us he says it “happily.” In the dreams of the River both in “Now I Lay Me” and “Big Two-Hearted River”, however, the Hemingway hero imagines himself alone; in *The Sun Also Rises*, a second self is with him, a companion to share the inarticulate sentimentality that becomes finally too embarrassing to bear, bursting with pure masculine love. “‘Old Bill’ I said. ‘You bum!’” And when the time for parting comes, when the bluff, immaculate honeymoon is over, when the telegram arrives to announce that the outsiders are coming, Brett and Cohen, woman and Jew, it is a third fisherman, an English man called Harris, who blurts out in his drunkenness what neither Jake nor Bill can quite confess : “I’ve not had so much fun since the war. . . . We *have* had a good time.”

What Hemingway’s emphasis on the ritual murder of fish conceals is that it is not so much the sport as the occasion for immersion which is essential to the holy marriage of males. Water is the symbol of the barrier between the Great Good Place and the busy world of women; and everywhere in our fiction, the masculine paradise is laved by great rivers or the vast ocean, washed by the ripples of Lake Glimmerglass or the spume of Glens Falls, even—in Poe—drowned, swallowed up in a liquid white avalanche: “and now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us.” (355-57)

Il nous resterait à opposer à Paris et à la campagne le troisième pôle du roman : la ville de Pampelune mais nous y consacrerons l’essentiel de la section portant sur l’étude du temps.

Le temps

Aux trois lieux essentiels du roman – Paris, Burguete et Pamplona – correspondent trois temporalités différentes. À Paris, c'est le temps de la bohème ; on y consomme le temps comme l'alcool par désœuvrement ; l'essentiel semble être qu'il passe, qu'il s'écoule sans laisser de traces, sans entraver la recherche, la quête du divertissement ("*Fun*") ; le temps est dissipé, gaspillé. Le temps de la pêche à la truite forme une sorte de parenthèse où chaque moment est, au contraire, goûté, savouré avec intensité. Il n'existe alors que le seul présent de la sensation, de l'instant vécu et ressenti ; le passé et le futur n'entrent plus en jeu, cf. p. 103 :

"'It's all right,' I said. 'I don't give a damn any more.'
'Really?'
'Really. Only I'd a hell of a lot rather not talk about it.'"

Tout l'épisode de Burguete est marqué par la récurrence de l'adjectif "*good*", qui vient comme un leit-motiv souligner l'importance de la sensation pure et simple qui dispense de toute réflexion : on éprouve, on ressent et surtout, on ne pense pas : "*It felt good to be warm in bed*" (93) ; "*It felt good lying on the ground*" (103) ; "*It felt good to wade in a cold stream...*" (105)

Après les cinq jours passés à Burguete, commence le temps de la *Fiesta*. Trouée lumineuse dans la grisaille du quotidien, la *fiesta* inaugure le temps de l'excès, de l'exubérance (« L'Exubérance est beauté. » W. Blake) et de la prodigalité. C'est une sorte de parenthèse sacrée dans le temps profane ; un intermède ludique mais aussi tragique (la corrida), anarchique et mystique. Le rythme ordinaire de la vie, les règles courantes de l'activité productive et de la vie en société sont pour un temps abolis : à l'austérité succède la dépense improductive et la consommation ostentatoire (cf. p.129-132, les libations et la ripaille), à l'état policé une sorte d'état orgiaque, à l'individualisme, une communauté fraternelle (notons que c'est précisément et ironiquement sur un tel arrière-plan que va éclater la crise au sein du groupe des expatriés dont la cohésion est menacée par la présence de Robert Cohn, l'intrus, l'*outsider*). Sur le renversement de valeurs qu'implique la *fiesta*, la p. 126 est très explicite :

"The peasants were in the outlying wineshops. There they were drinking, getting ready for the fiesta. They had come in so recently from the plains and the hills that it was necessary that they make their shifting in values gradually. They could not start in paying café prices. They got their money's worth in the wineshops. Money still had a definite value in hours worked and bushels of grain sold. Late in the fiesta it would not matter what they paid, nor where they bought." (Emphasis mine)

De même que la page 126 :

"The dancing kept up, the drinking kept up, the noise went up. The things that happened could only have happened during a fiesta. Everything became quite unreal finally and it seemed as though nothing could have any consequences. It seemed out of place to think of consequences during the fiesta."

Mais la *fiesta* – comme nous le rappelle le narrateur (p. 126) – est également une fête religieuse ("*San Firmin is also a religious festival*") ; le culte chrétien y côtoie un culte païen plus ancien dont la célébration culmine dans le sacrifice et le rituel de la corrida. Sur la juxtaposition des deux cultes, cf. p. 129 : "*We started inside and there was a smell of incense [...] Some dancers formed a circle round Brett and started to dance. They wore big wreaths of white garlic around their necks.*"

La course de taureaux se rattache bien aux « cultes qui exigent un gaspillage sanglant d'hommes et d'animaux de sacrifice » (G. Bataille, *La Part maudite*, 28). Elle représente l'apogée de la *fiesta* et réintroduit dans l'espace sacré de l'arène tout ce que le monde profane a banni, écarté, refoulé : l'activité en pure perte (la dépense improductive), le jeu avec la mort, le vertige... La course de taureaux met en jeu – et c'est là le secret de la fascination qu'elle exerce – des valeurs esthétiques (on crée l'émotion, l'œuvre d'art : la corrida est une forme de sculpture animée, vivante), morales (héroïsme, honnêteté professionnelle qui se manifeste par le refus de la tricherie, des effets faciles), symboliques (lutte de la vie et de la mort ; apothéose de l'homme...). La course de taureaux est mise en scène, théâtralisation des thèmes et des valeurs typiquement hemingwayens ; nous reviendrons sur sa signification essentielle.

Nous concluons ces remarques sur la structure de l'œuvre et les divers aspects qui y sont liés par une considération d'ordre philosophique que nous n'approfondirons pas, mais qui permet de donner au roman une autre dimension, susceptible d'en expliquer partiellement le caractère original et la modernité. À travers la guerre (toujours présente en filigrane), la bohème parisienne et la *fiesta* pamploaise, trois formes différentes de dépense catastrophique ou euphorique de l'énergie excédente, ce que *The Sun Also Rises* met en scène, c'est « une représentation symbolique de la perte tragique (déchéance ou mort) » (G. Bataille, *La Part maudite*, 29). Certains aspects de l'œuvre, de même que certaines actions des personnages, peuvent trouver leur explication ou motivation dans l'opération du principe de la perte que G. Bataille a brillamment analysé dans son essai *La Part maudite* (1949) où il étudie la démesure, l'excès sous sa forme économique (l'excédent, la dépense) et non plus mystique (ivresse, états d'extase et de ravissement). La thèse de départ en est que : « *L'homme est un sommet par la dilapidation?* » :

« L'idée d'un monde paisible et conforme à ses comptes qui serait commandé par la nécessité primordiale d'acquiescer, de produire et de conserver, n'est qu'une illusion commode, alors que le monde où nous vivons est voué à la perte et que la survie même des sociétés n'est possible qu'au prix de dépenses improductives considérables et croissantes. » (*La Part maudite*, 11)

Dans cet essai, Bataille va s'attaquer à l'impensé de la théorie économique classique fondée sur les dogmes de la rareté, du productivisme et de l'utilitarisme – à savoir *la production à des fins inutiles* – d'où cette notion de "part maudite"³, c'est-à-dire cette fraction de leurs ressources que les sociétés humaines destinent à la consommation violente ou somptuaire :

« L'activité humaine n'est pas entièrement réductible à des processus de production et de conservation et la consommation doit être divisée en deux parts distinctes. La première, réductible, est représentée par l'usage du minimum nécessaire, pour les individus d'une société donnée, à la conservation de la vie et à la continuation de l'activité productive : il s'agit donc simplement de la condition fondamentale de cette dernière. La seconde part est représentée par les dépenses dites improductives : le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de la finalité génitale) représentent autant d'activités, qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur fin en elles-mêmes. Or, il est nécessaire de réserver le nom de *dépense* à ces formes improductives, à l'exclusion de tous les modes de consommation qui servent de moyen terme à la production. Bien qu'il soit toujours possible d'opposer les unes aux autres les diverses formes énumérées, elles constituent un ensemble caractérisé par le fait que dans chaque cas l'accent est placé sur la *perte* qui doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens. » (*Ibid.*, 27)

Deux pratiques de l'excès retiendront tout particulièrement l'attention de G. Bataille : le sacrifice et l'érotisme :

« L'une et l'autre ont partie liée avec la notion de sacré dans la mesure où elles sont radicalement séparées du cours habituel – profane – de l'existence. Cette séparation se produit à la fois par le haut et par le bas : dans l'érotisme comme dans le sacrifice, l'homme obéit simultanément à un mouvement ascendant qui le met en rapport avec un ordre supérieur (le divin, la sainteté, l'amour et la mort idéalisés) et à un mouvement descendant qui le met en rapport avec un ordre inférieur (la souillure, le sang, l'amour et la mort matérialisés. Se fondant sur les acquis de l'histoire des religions, Bataille montre que le sacrifice correspondait à une exigence de sacré – une exigence d'excès – inhérente à l'humanité. Que celui-ci ait disparu sous l'effet du christianisme ne signifie pas que cette exigence a également disparu, mais qu'elle se maintient sous d'autres formes, principalement dans la pratique de l'érotisme. » (E. Tibloux, *Georges Bataille*, Paris, ADPF-Publications, 1996)

Sur cette toile de fond, broyée à larges traits, nous pouvons :

1. remarquer que les premiers personnages d'E. Hemingway, qui ont tous plus ou moins connu la guerre et qui demeurent profondément marqués par ce **gaspillage sanglant d'un excédent de vie humaine**, reproduisent, une fois revenus à la vie civile, le principe de la **dépense improductive** dans leur mode d'existence : on y travaille peu, mais on consomme beaucoup

2. *La Part maudite*, Paris, Éditions de Minuit, 1967,

3. Énergie sans emploi qui ne peut être que consommée dans des dépenses improductives (guerres, luxe, etc.)

- (boissons, nourriture, sexualité, etc.) ; on perpétue – sur le mode euphorique (la fête, la bamboche, la luxure...) – le gaspillage inauguré par la guerre...on refuse l'opération productive ;
2. expliquer par le principe de la *dépense improductive* le renversement par les représentants de la « Génération perdue » des valeurs traditionnelles, qui fondent la morale, l'éthique du travail, de la production et de la réussite en vigueur dans la société américaine de leur temps.

Les Personnages

Avant d'étudier les divers personnages qui apparaissent dans *The Sun Also Rises* (décrit par certains critiques comme "a world of isolates [...] cripples and disaffiliates") et d'envisager chacun d'entre eux dans sa singularité et son individualité, il est nécessaire d'évoquer le groupe, l'ensemble auquel ils se rattachent et qui est passé dans l'histoire littéraire sous le nom de "lost generation". Même si l'auteur s'en défend, nous l'avons vu, c'est tout de même une génération perdue qu'il décrit :

"a war-wounded, war distracted generation to whom events seem a meaningless round of insignificance, a generation hurt in its nerves and then atrophied by being pulled loose from all supports of faith and hope. [...] Drifting souls who have lost their moorings, yet kept the enduring simplicities of love, affection, loyalty, mirth, and sudden hate." (Introduction to the Modern Library Edition)

The Sun Also Rises a une valeur exemplaire car le roman présente la situation-type chez E. Hemingway – « une histoire d'amour dans laquelle on boit beaucoup et qui a pour arrière-plan la *nada*, c'est-à-dire cette civilisation abandonnée à l'ivrognerie, à la guerre et à la mort, qui apparaît, sous une forme ou sous une autre, dans chaque roman et chaque nouvelle. » (R. P. Warren, *Configuration critique*) – et le héros-type qui est, selon C.-E. Magny : « quelqu'un "à qui on a fait quelque chose", ne croyant à rien, revenu de tout sans presque être allé nulle part, refusant de se sacrifier pour quoi que ce soit qui transcende l'existence humaine... » (*L'Âge du roman américain*, 162).

On peut répartir les personnages en deux séries de trois avec, d'un côté, Jake Barnes, Bill Gorton et Pedro Romero, qui représentent "the moral norm of the book : a healthy and almost boyish innocence of spirit" (C. Baker, 82) et s'opposent au trio Ashley-Campbell-Cohn, symbolisant d'autres valeurs morales, une autre atmosphère (mésentente, vanité, imbroglio sentimental, destruction...). Jake Barnes sert de lien entre les deux groupes et joue le rôle d'un catalyseur : toutes les actions et réactions décrites dans le roman se passent en sa présence et passent par lui, c'est un peu l'œil de l'ouragan, le centre immobile et tranquille autour duquel tout se déchaîne. Sa fonction a été parfaitement résumée par L. Gurko :

"Jake is the buffer among his friends, the steer who quiets the angry bulls. He is also a kind of confessor to whom they all come with their troubles. Out of the resources of his own self, he supplies the human lubricant that makes their society possible. He rescues Brett, befriends Cohn, listens patiently to Harvey Stone, accompanies Bill, calms Mike, appreciates Count Mippipopolous, attracts Harris, and admires Romero for the right reasons. He links Robert Cohn, a Jew, to the Christian world. Through his contact with Montoya and Romero, he is the liaison between his non-Spanish friends and the Spaniards. Without being able to live wholly himself, he is a catalytic agent who releases life in others. [...] Ultimately he is the link between city and country, urban and rural society, man and nature...Catholicism and paganism" (59)

Jake Barnes

C'est un Nick Adams vieilli ; entre ces deux héros hemingwayens les points communs abondent à tel point que nous serions tenté de dire que nous avons affaire au même personnage à deux époques différentes. Comme Nick Adams, Jake Barnes a été blessé par les Autrichiens en Italie (cf. p. 17 ; 28-29) ; blessé dans sa chair mais aussi dans son esprit ; il éprouve les mêmes cauchemars, la même phobie de l'obscurité et de la nuit (cf. "Now I Lay Me" et p. 32/123 : "It is easy to be hard-boiled...thing" ; "I figured...electric light off"). La pêche est également pour les deux hommes plus qu'un passe-temps : c'est une activité vitale, une thérapie. Enfin, tous deux partagent le même "sportsman's code" – qui leur permet de trouver un équilibre, un sens de l'ordre et de la beauté faisant défaut à la société, au monde civilisé –, et la même morale simple ("What's good is what makes me feel good after.")

Jake Barnes est un expatrié, comme le lui reproche Bill Gorton ("You're an expatriate...you're impotent." (96) et sa philosophie ne pêche par excès de complexité : "Enjoying living was learning to get your money's worth...All I wanted to know was how to live in it. Maybe if you found out how to live in it you learned from that what it was all about." (123-24). Il est bien évident que l'élément qui détermine toute la personnalité de Jake Barnes, c'est sa blessure et l'impuissance qui en résulte. *Fiesta* est l'histoire d'un impossible amour entre Jake et Brett Ashley : "What's the matter darling?...then Michael's coming back" (48) Mais s'il ne peut connaître les plaisirs de l'amour, il en éprouvera néanmoins tous les tourments et, notamment, la jalousie : "Why I felt...anyway." Malgré sa jalousie et sa haine, Jake n'en jouera pas moins, pendant la fiesta, le rôle

d'entremetteur entre Pedro Romero et Brett Ashley ; c'est le point d'aboutissement d'un processus de dégradation qui a commencé avec sa rencontre avec R. Cohn :

"Indeed, the whole confluence of events now points to the social meaning of Jake's wound, for just as Cohn has reduced him to a dazed adolescent, so has Brett reduced him to a slavish pimp. When she asks for his help in her affair with Pedro, Barnes has no integrity to rely on ; he can only serve her as Cohn has served her like a sick romantic steer. Thus, for love's sake, he will allow her to use him as a go-between, to disgrace him with his friend Montoya, to corrupt Romero, and so strip the whole fiesta of significance." (M. Spilka, "The Death of Love in *The Sun Also Rises*", *20th Century Views*, 135)

Jake Barnes se trouve, bon gré mal gré, complice d'une tentative de corruption qui aurait pu se solder, si Brett Ashley n'y avait volontairement mis fin, par la destruction du jeune torero Pedro Romero. C'est, de la part de Jake Barnes, une violation très grave du code de conduite et de l'éthique qui caractérisent le véritable *aficionado* comme Montoya, par exemple, dont il s'aliène l'amitié ("*We passed Montoya on the stairs. He bowed and did not smile*", 174 et "*Montoya did not come near us*", 174). Voilà Jake assimilé, au fond, aux trouble-fête alors qu'il était jusque-là considéré comme un initié ou un zélateur de la corrida. Après l'échange de coups avec Cohn, Jake est ravalé au niveau des autres personnages ; il s'est laissé entraîner par les passions, les rancœurs et les mesquineries de ses compagnons. Une fois la crise passée, Jake va essayer de retrouver un peu de sérénité et de dignité : "*As book III begins, Barnes tries to reclaim his dignity and to cleanse himself of the damage at Pamplona. He goes to San Sebastian and sits quietly there in a café, listening to band concerts ; or he goes swimming there alone, diving deep in the green waters.*" (Mark Spilka, 136).

Il répond à l'appel de Brett, mais fait le tour de la situation avec à la fois plus de détachement et d'ironie : "*That was seemed to handle it. That was it. Send a girl off with one man. Introduce her to another to go off with him. Now go and bring her back. And sign the wire love. That was it all right.*"

Jake s'est au fond purgé/débarrassé de ses illusions sur Brett et d'une certaine tendance à s'apitoyer sur son sort ; la dernière réplique du roman est empreinte d'une ironie qui est la marque de la victoire que Jake a remporté sur lui-même et peut-être même sur les autres :

"'Oh, Jake,' Brett said, 'we could have had such a damned good time together.' Ahead was a mounted policeman in khaki directing traffic. He raised his baton. The car slowed, suddenly pressing Brett against me. 'Yes,' I said. 'Isn't it pretty to think so?'" (206)

Jake accepte à présent la confrontation avec la vérité aussi pénible, aussi déplaisante soit-elle et cette acceptation n'équivaut pas à la résignation, à la défaite, mais traduit une forme de courage sinon d'héroïsme qu'Hemingway a exprimé dans la formule : "*A man can be destroyed but not defeated*".

Sans aller jusqu'à faire de J. Barnes, comme le critique Leo Gurko, "*a spiritual athlete*" (67), il est évident qu'il manifeste, par comparaison avec des personnages tels que Robert Cohn ou Mike Campbell, une vie intérieure plus riche, des émotions et des sensations plus profondes, en un mot plus d'humanité et de charité. Jake Barnes est bien "*the hidden hero*" (Gurko, p. 56) vs. "*the open hero*" (Pedro Romero), "*the hero who functions inside the façade of the antihero*" (*Ibid.*, 65).

Robert Cohn

Si la faille dans la personnalité de J. Barnes est d'ordre physique celle de R. Cohn est de nature sociale et psychologique. Le facteur dominant chez ce personnage est sa condition de Juif sur laquelle le narrateur ne manque pas d'insister. Robert Cohn est par définition un exclu, un "*outsider*", parce qu'il est Juif ("*Do you think*

you belong here among us?" 147 et p. 119 : "*Don't you know you're not wanted?*") mais aussi parce qu'il y a « contraste entre Cohn, qui n'est qu'un petit amateur dans le monde de la sensation et ne cherche qu'à se distraire, et les initiés comme Jake et Brett, qui ont conscience de la *nada* de toute chose et dont la débauche a, par conséquent, un sens philosophique. » (R. P. Warren, 26). On peut noter qu'un des aspects les plus déplaisants de l'œuvre est ce que L. Gurko appelle "*the Jew-baiting of Cohn...and the anti-Negro slurs indulged in by Bill*" (78-79) et son corollaire : "*the psychology of inclusion and exclusion [...] insiders and*

outsiders, those in the know those in the dark, split Hemingway's figures into inexorable categories" Cf. "one of us", 30/35)

Robert Cohn suscite des réactions très brutales chez ses compagnons ("Cohn had a wonderful quality of bringing out the worst in anybody", 82) et s'aliène Brett aussi bien que Jake : "I am not sorry for him. I hate him, myself." – "I hate him, too," she shivered. "I hate his damned suffering", 152). Cet échec peut s'expliquer par le fait que Cohn est "an armed romantic" (20th Century, 128), comme le dit L. Gurko : "He believes naively in the absolute, in the old liberal dream that all things are attainable, that nothing is beyond human reach." (p. 66) ; il nourrit encore des illusions alors que ses compagnons les ont toutes perdues ou presque. Son irréalisme se manifeste aussi par l'influence que les livres exercent sur lui : "He had been reading W.H. Hudson. That sounds like an innocent occupation, but Cohn had read and reread The Purple Land. [...] until one day he came into my office." 11 et p. 37 : "That was the way Robert Cohn was about all of Paris...from Mencken." Mais c'est dans ses relations avec les femmes et notamment avec Brett que R. Cohn – "the man not free of woman" (cf. p. 10) comme l'a appelé C. Baker (p. 84) –, révèle sa véritable nature, son immaturité foncière. Alors que la courte aventure à San Sebastian n'est pour Brett qu'une passade, Robert Cohn s'entête, s'obstine, se cramponne : "he insists upon duration where there can be only flux" (Introduction to Modern Library Edition). Il y a chez R. Cohn un côté chevaleresque et donquichottesque assez pitoyable ; le preux chevalier, le troubadour s'est égaré dans un monde où l'amour a très peu de place – c'est le "fun" qui compte – et où le cynisme a tué les beaux sentiments :

"The childish, drunken heroics of it. It was his affair with a lady of title" (148)

"Cohn stood up and took off his glasses [...] ready to do battle for his lady love." (Ibid.)

"He was so sure that Brett loved him. He was going to stay, and true love would conquer all" (166)

"Wanted to make an honest woman of her, I imagined. Damned touching scene." (167)

Un personnage secondaire, Harvey Stone, dit de R. Cohn qu'il représente "only a case of arrested development" (p. 39) ; R. Cohn fait preuve souvent d'une certaine forme d'infantilisme affectif et moral dont on peut tracer l'origine à l'expérience de la *prep-school*, de l'université, du terrain de jeux, etc. cf. la scène p. 35 : "Well," I said.We're just starting lunch." et "I think I'd rather play football again with what I know about handling myself now." (39) R. Cohn fonde sa virilité sur la pratique des sports (boxe, tennis, etc.) où l'on peut vaincre sans grand péril, sur l'amour ou l'intérêt que lui portent les femmes, mais jamais en lui-même, sur sa force intérieure ; tout est prétexte à bagarre où il a naturellement l'avantage mais il est, au fond, dépourvu de

« cette virilité fondamentale qui, pour Hemingway comme pour D.H. Lawrence, est absolument essentielle à tout homme digne de ce nom. Il n'y a chez lui aucun amour-propre, aucune volonté. Amoureux de Brett, il se montre jaloux comme un enfant et abject dans ses viles instances. » (Configuration critique, 61).

C'est lors de la bagarre avec Pedro Romero, le jeune torero, que se manifeste de façon éclatante la faiblesse foncière de R. Cohn (cf. scène p. 168) :

« Hemingway établit là une polarité entre R. Cohn, représentant efféminé de la génération perdue, et Pedro Romero, le primitif. Au cours du pugilat, le jeune matador, au caractère dur et viril, demeure insensible aux coups que lui administre R. Cohn, tandis que celui-ci devient pareil à un enfant geignard. » (Ibid.)

P. Romero, qui refuse d'entrer dans le jeu de R. Cohn, le décontenance complètement et lui fait perdre la face : "He ruined Cohn," Mike said. "You know I don't think Cohn will ever want to knock people about again." (169). Cohn est définitivement exclu du groupe.

Pedro Romero

Si R. Cohn est l'anti-héros (ou le héros romantique) et J. Barnes le héros secret de *Fiesta*, Pedro Romero en est le héros manifeste ; il apparaît comme une sorte d'idéal très hemingwayen qui allie à l'innocence, à la fraîcheur et à la grâce juvéniles, la vigueur physique et la force morale de l'homme mûr. C'est, au fond, la pierre de touche permettant de déterminer la valeur, la trempe des autres personnages. Dans son article, "Le matador et le crucifié", Melvin Backman cerne très précisément l'originalité du personnage (Conf. Crit. p. 61) :

« Pedro ne souffre nullement de ce mal du siècle qui affecte les autres car la tauromachie le met en contact direct avec la vie en l'obligeant à mesurer sa propre virilité à celle du taureau. C'est une lutte dont l'enjeu est la

vie et qui met à l'épreuve la trempe de son jeune tempérament. Elle révèle aussi la passion avec laquelle il affronte la vie, l'intensité, la gravité et la dévotion qu'il y apporte. Pedro a sa place bien définie dans l'existence, il a un rôle à remplir. Et, avec cette assurance spontanée du primitif qui ne se demande jamais pourquoi il est au monde, il suit sa carrière naturelle, C'est cela que Brett elle-même finit par comprendre. Romero possède au fond de lui-même quelque chose d'absolu. Il n'a pas besoin de boire ni de fuir sans cesse. Par les fibres les plus intimes de son être, il est activement lié à la vie. Comme le remarque Jake, il faut être matador pour vivre sa vie aussi intensément, et mettre dans son travail la pleine mesure de son courage de son intelligence, de sa maîtrise et de son art. »

Il y a effectivement chez Pedro Romero une pureté, une authenticité à laquelle Brett Ashley qui s'est plongée dans la vie frelatée de Paris ne résiste pas : "*I'm a goner. I'm mad about the Romero boy. I'm in love with him I think.*" (152). La supériorité de Pedro Romero se manifeste de manière aussi tragique que magnifique lors de la confrontation avec R. Cohn. Le jeune torero va au tapis quinze fois, mais se relève sans cesse, refuse de baisser les bras et ensuite de serrer la main de Cohn ; il essaie au contraire de le frapper même quand il n'en a plus la force. Les poings de R. Cohn ne peuvent pas atteindre ou entamer la force intérieure, la volonté du torero qui, le lendemain, affirmera dans l'arène son caractère indomptable et fier cf. p. 183 : "*The fight with Cohn had not touched his spirit, but his face had been smashed and his body hurt. He was wiping all that now. [...] wanted in bulls.*" Disons, pour reprendre une distinction établie par Hemingway lui-même que Pedro Romero a été "*beat up*", mais pas "*lost*" (meurtri mais non détruit). En fait, ce n'est pas R. Cohn qui représente un danger, une menace pour Pedro Romero mais bien Brett Ashley, la Lilith de la génération perdue (*Lilith* : nom de La femme créée avant Ève ; elle est « l'instigatrice des amours illégitimes, la faunesse nocturne qui tentera de séduire Adam...la nymphe vampirique de la curiosité qui, à volonté, met ou ôte ses yeux, et qui donne aux enfants des hommes le lait vénéneux des songes »). Nous partageons tout à fait l'avis de M. Backman quand il écrit que :

« Pour Pedro, le point critique n'est pas son pugilat avec Cohn mais le moment où Brett vient envahir son univers. C'est Jake, le seul parmi ces dégénérés de l'époque moderne qui ait conscience de l'existence d'un autre monde, qui fait la liaison entre ces deux univers opposés. En acceptant de servir d'intermédiaire dans cet enlèvement du primitif par la femme de la génération perdue, il trahit sciemment toutes les valeurs que représente le matador. Il n'est donc pas surprenant que pour Montoya, l'aficionado, Jake ne fasse désormais plus partie des leurs, car il sait bien que, pour garder aux combats de taureaux leur pureté, ces deux mondes doivent rester à jamais séparés. Chose curieuse, c'est Brett qui, grâce à une reste de conscience, émue et honteuse de la profanation dont elle est cause, mettra fin à ce rapprochement anormal des deux mondes étrangers. » (*Ibid.*, 62)

Pedro Romero est bien : "*the real hero of the parable, the final moral touchstone, the man whose code gives meaning to a world where love and religion are defunct, where the proofs of manhood are difficult and scarce, and where every man must learn to define his own moral conditions and then live up to them.*" (M. Spilka, "The Death of Love...", 138)

Brett Ashley

Si l'étude de ce personnage féminin (?) intervient seulement à ce stade, c'est qu'il représente à la fois l'enjeu qui oppose les trois protagonistes précédents et le lien qui les unit dans une quête – sinon une conquête – commune. Il paraît souhaitable de situer Brett Ashley par rapport aux autres personnages féminins qui apparaissent dans l'œuvre d'Hemingway. Dans l'univers romanesque de l'auteur de *Men Without Women* (1927), les femmes se répartissent en catégories tranchées autour de l'archétype de "*The Dark Lady*" et "*The Fair Lady*" mais comme le fait remarquer L. Fiedler, la valeur symbolique de chaque type est inversée :

"In Hemingway such women (*the Dark Lady archetype*) are mindless, soft, subservient, painless devices for extracting seed without human engagement. *The Fair Lady*, on the other hand, who gets pregnant and wants a wedding, or uses her sexual allure to assert her power is seen as a threat and a destroyer of men. But the seed-extractors are Indians or Latins, black-eyed and dusky in hue, while the castrators are at least Anglo-Saxon if not symbolically blond. Neither are permitted to be virgins; indeed, both are imagined as having been often possessed. [...] When Hemingway's bitches are Americans, they are hopeless and unmitigated bitches; symbols of Home and Mother as remembered by the boy who could never forgive his Mama for having wantonly destroyed Papa's Indian collection! [...] The British bitch is for Hemingway only a demi-bitch, however, as the English are only, as it were, demi-Americans. Catherine is delivered from her doom by death; Brett

Ashley in *The Sun Also Rises* (1926) is permitted at least the gesture of herself rejecting her mythical role."
(20th C., 88)

Nous reviendrons sur cette typologie, mais en attendant, poursuivons le parallèle esquissé entre Catherine Barkley, l'héroïne de *A Farewell to Arms* et Brett Ashley. Nous avons affaire à deux femmes qui ont été exposées aux horreurs et aux traumatismes de la guerre et c'est cette expérience qui va déterminer toute leur vie future. Brett Ashley a été "a V.A.D. in a hospital...during the war" (35) et a perdu son grand amour au cours de la guerre ("Her own true love had just kicked off with the dysentery." *Ibid.*). Elle en reviendra meurtrie et adoptera, après cette plongée dans la violence, l'horreur et le néant, un mode de vie sinon une philosophie de l'existence où la boisson et le plaisir sexuel ne relèvent pas uniquement de la simple satisfaction d'un appétit mais participent d'un culte et d'une discipline dont le but inconscient est de combler le vide de l'existence, de lui trouver un sens. On recherche le salut dans la débauche et la révélation dans le paroxysme de la sensation.

Le désespoir et le désenchantement de Brett expliquent son rapport à l'amour ("I think it's hell on earth" p. 25) et aux hommes (sorte de Don Juanisme qui la poussera d'un homme à l'autre, à la recherche de "what she couldn't have." 29). Brett n'est pas une femme qui peut se conquérir, elle se donne mais peut être aussi inaccessible que la Terre Promise à laquelle R. Cohn la compare ("...I saw Robert Cohn looking at her. He looked a great deal as his compatriot must have looked when he saw the promised land." 21). Le personnage est d'autant plus complexe et déroutant qu'il présente un ensemble de traits ambigus qui connotent tout à la fois la féminité et une certaine masculinité, cf. p. 21 :

"Brett was damned good-looking. She wore a slipover jersey sweater and a tweed skirt, and her hair was brushed back like a boy's. She started all that. She was built with curves like the hull of a racing yacht, and you missed none of it with that wool jersey."

"I say, give a chap a brandy and soda" (*Ibid.*)

Par sa liberté de langage et de mœurs, Brett incarne, avant la lettre, la femme émancipée sinon la femme phallique, qui ne peut vivre avec un homme sans le détruire (cf. "steers", 118). On peut dire d'une certaine manière qu'à l'émasculatation de J. Barnes correspond la « déféminisation » de Brett Ashley ; cet aspect est particulièrement souligné par la réaction de Pedro Romero qui souhaiterait la voir se féminiser : "It was rather a knock his being ashamed of me.....make me more womanly. I'd look a fright." (201-202). La fonction symbolique et sexuelle de la chevelure est trop connue pour que nous y insistions. Le personnage de Brett Ashley éveille d'ailleurs d'autres connotations ; R. Cohn la compare à Circé (p. 120 : "He calls her Circe," Mike said. She claims she turns men into swine." (Circé est une des rares magiciennes de la mythologie grecque ; fille d'Hélios (le soleil) et de Perséis, l'Océanide, elle transforme les compagnons d'Ulysse en pourceaux). Lors de la *fiesta*, les danseurs font cercle autour d'elle ; elle est alors décrite comme une sorte de divinité païenne ou bachique : "Some dancers formed a circle around Brett and started to dance. [...] They had Brett seated on a wine-cask. It was dark in the wine-shop and full of men singing, hard-voiced singing." (129)

C. Baker voit en Brett, "the reigning queen of a paganized wasteland" (*Op. cit.* 89) et comme d'autres critiques, met en relief ce qu'il appelle "Brett's witch-hood" ; le personnage tient en effet de l'enchanteuse. La *fiesta* où se mêlent le sacré et le profane est aussi le théâtre de l'affrontement du paganisme et de l'orthodoxie chrétienne représentés respectivement par Brett et Jake. Il y a un manifestement chez Hemingway, « une sorte de théologie athée d'allure incontestablement catholique » (R. Escarpit, p. 51) et cette religiosité catholique est incarnée dans le roman par J. Barnes ("...are you really a Catholic?" "Technically" 104) qui fréquente l'église et prie (cf. 181) ; Brett assez curieusement est toujours empêchée, retenue par quelque chose et ceci n'est pas insignifiant :

"We started inside and there was a smell of incense...from the chapel into town." (129)

"Let's go in. Do you mind? I'd rather like to pray a little for him or something. [...] I've the wrong type of face." (173)

Faut-il voir là l'indice d'une certaine damnation du personnage ? Ce n'est pas impossible dans la mesure où Brett incarne une puissance de séduction néfaste, maléfique, qui corrompt ceux qui cèdent à sa fascination. La liaison avec Pedro Romero marque évidemment une sorte de tournant dans l'évolution de Brett Ashley, nous serions presque tenté de parler de conversion, car l'héroïne, désarmée par l'intégrité de

l'homme qu'elle aime et qu'elle sait conduire à sa perte, y renonce d'elle-même. Au contact de P. Romero (qui représente, nous l'avons vu, innocence, pureté, absolu...) s'éveille chez Brett un sentiment dont elle ne se croyait plus capable et qui se rapproche de cette valeur qui va prendre une importance croissante dans l'œuvre d'Hemingway : *selflessness*, le désintéressement, l'altruisme. Il est également possible de présenter cette crise intérieure sous un jour moins positif et de dire, avec le critique L. Gurko que : *"If she is no longer capable of doing good, [...] she can still refrain from doing evil..."* (59). En tout cas, Brett est dès le commencement de son entreprise de séduction, tiraillée par sa conscience : *"I've lost my self-respect."* (153) ; *"I do feel such a bitch."* (*Ibid.*, et 154)

La résolution finale de Brett équivaut au refus d'une lâcheté parce qu'avec P. Romero, les dés sont pipés ; il n'a pas les défenses – cynisme, nihilisme – des hommes qu'elle a l'habitude de côtoyer. La partie est véritablement trop inégale :

"Why didn't you keep him?.... 'I realized that right away'" (201) et p. 202 : "You know I'd have lived with him if I hadn't seen it was bad for him. I'm thirty-four, you know. I'm not going to be one of these bitches that ruins children."

Ce qui motive Brett Ashley, c'est peut-être, en fin de compte « la sauvegarde d'une sorte de code d'honneur qui ennoblit celui qui le pratique et le distingue de tous ceux qui font de leur vie un véritable « gâchis » en ne suivant que leurs inclinations du moment. » (R. P. Warren, *Conf. Critique*, 17). Le renoncement de Brett est une conquête, une victoire sur elle-même engendrant le fameux *"feeling good"* hemingwayen, indice de la justesse morale d'une action : *"So far, about morals, I know only that what is moral is what you feel good after and what is immoral is what you feel bad after."* (*Death in the Afternoon*, 9) :

"I just talk around it. You know I feel damned good, Jake'
'You should.'
'You know it makes one feel rather good deciding not to be a bitch.'
'Yes.'
'It's sort of what we have instead of God.'
'Some people have God,' I said. 'Quite a lot.'
'He never worked very well with me.' (204)

Comme l'écrit, J. Cabau dans son étude, *La Prairie perdue* (Paris, Le Seuil, 262) :

« L'absurdité du monde si elle ne permet pas de fonder une morale, autorise, au niveau des gestes un code de l'honneur. Cet honneur comme dit admirablement Brett dans *Le Soleil se lève aussi*, c'est en somme ce que nous avons à la place de Dieu. »

Les personnages secondaires

Nous n'évoquerons pas Gorgette, la fille de joie, ou Harvey Stone, autre *desesperado*, mais très succinctement trois personnages qui servent de faire-valoir ou de repoussoir aux protagonistes : Bill Gorton, Mike Campbell et le Comte Mippipopulous. Le premier représente pour J. Barnes l'ami de cœur, celui qui partage les joies simples de la pêche à la truite et du séjour dans les montagnes, et celles beaucoup plus complexes et éprouvantes de la *fiesta* de Pampelune. On lui doit bon nombre de remarques racistes sur les Noirs, les Juifs et quelques coups de griffe à l'égard des Catholiques et des Puritains mais c'est surtout l'apôtre de l'Ironie et de la Pitié (cf. p. 95), deux dimensions capitales de l'œuvre.

Mike Campbell élève le cynisme et l'aplomb au niveau d'un art de vivre ou d'une philosophie de l'existence. C'est un failli, un banqueroutier qui boit sec, n'aime pas les Juifs et les Anglais et se montre toutefois assez veule pour accepter sans trop broncher les infidélités de Brett, sa future femme. Le plus attachant des trois est très certainement le Comte Mippipopulous qui est considéré par Brett comme étant "one of us" (53) ; il est vrai que le comte a roulé sa bosse (*"I have been around very much"*, 52), a connu guerres et révolutions (*"I have been in seven wars and four revolutions"*, 52) et a même été blessé (*"And I have got arrow wounds."*) mais si son système de valeurs inclut *"food"*, *"wine"* et *"love"* que l'on retrouve chez les autres représentants de la *Lost Generation*, il semble méconnaître l'angoisse qui est leur lot commun. C'est un esthète, un jouisseur qui ne veut jamais porter de toasts en buvant son vin de peur que les sentiments n'en gâtent le bouquet : *"This wine is too good. for toast-drinking, my dear. You don't want to mix emotions up with a wine"*

like that. You lose the taste.” (52). Il n’a pas perdu goût à la vie qui reste pour lui une source inépuisable de sensations : “You see, Mr. Barnes, it is because I have lived very much that now I can enjoy everything so well. Don’t you find it like that?” (53)

FIESTA : ÉTUDE DES PRINCIPAUX THEMES

L’œuvre d’Hemingway, en général, se caractérise par une remarquable unité de thèmes ; elle en explore un nombre assez limité et les reprend d’un roman à l’autre. *The Sun Also Rises* est de ce point de vue une œuvre exemplaire en ce qu’elle présente un échantillonnage très représentatif de l’ensemble.

Le thème central des premières œuvres d’Hemingway semble bien n’être qu’une variante du motif typiquement américain du conflit de l’innocence et de l’expérience, de l’apprentissage de la violence et de la conquête du courage. La guerre joue dans cet univers un rôle capital ; c’est même, comme l’a démontré le critique Philip Young (*Ernest Hemingway : A Reconsideration*) l’événement central, l’expérience primordiale qui va déterminer aussi bien l’évolution de l’auteur – qui, rappelons-le, a été profondément marqué par ce qu’il a vécu sur le front italien – que le choix des personnages et des situations que l’on trouve dans son œuvre. L’univers d’Hemingway est, selon la formule de Ph. Young, “a world at war” (243) :

“Hemingway’s world is one in which things do not grow and bear fruit, but explode, break, decompose, or are eaten away. It is saved from total misery by visions of endurance, by what happiness the body can give when it does not hurt, by interludes of love which cannot outlast the furlough and by a pleasure in landscapes of countries and cafés one can visit. [...] It is a barren world of fragments which lies before us like a land of bad dreams, where a few pathetic idylls and partial triumphs relieve the diet of nightmare. It has neither light nor love that lasts nor certitude nor peace nor much help for pain. [...] Hemingway’s world is a narrow one, which is real to us in a limited and partial way only, for he has left out of it a great deal of what many people would quite simply call ‘life’. Nowhere in this writer can you find the mature, brooding intelligence, the sense of the past, the grown-up relationships of adult people, and many of the other things we normally ask of a first-rate novelist. Only battles, or their preludes or aftermaths, and Hemingway hypnotized by the one note he sound.” (pp. 245-46).

C’est bien “the aftermath of war” qui est décrit dans *Fiesta* qui traite, comme *In our Time* et *A Farewell to Arms* de la condition de l’homme dans une société bouleversée par la violence de la guerre et le cataclysme moral qui a mis fin à l’innocence américaine et entraîné “the death of love” ; cette incapacité à aimer est on ne plus clairement symbolisée par le couple Jake Barnes/Brett Ashley “desexed by the war” (*20th Century...*127).

“War is bitchery” écrira Hemingway et il en démythifiera à la fois la gloire et la noblesse. L’héroïsme chez Hemingway ne se pare pas de vertus guerrières mais prend simplement sa source “in the human instinct to remain human despite all pressures to the contrary” (Gurko, 239) ; sa finalité est purement individuelle et non pas sociale. Cet individualisme est également caractéristique de la société dépeinte par Hemingway : “a world of Robinson Crusoes, living on lonely islands, with bottle and gun for companions, and an occasional woman to go with the drinks.” (L. Edel, *20th Century*, 170).

La guerre a mis cette génération en présence de la mort et du néant (la *nada* ; cf. “A Clean, Well-lighted Place”) ; « le héros typique chez Hemingway est un homme conscient ou en train de prendre conscience du néant » (*Conf. Crit.* p. 8), en d’autres termes, du chaos, de l’absurdité du monde et de son inanité. *Fiesta* a bien pour toile de fond « “la nada”, c’est-à-dire cette civilisation abandonnée à l’ivrognerie, à la guerre et à la mort, qui apparaît, sous une forme ou sous une autre dans chaque roman et chaque nouvelle. » (*Ibid.*, 26) D’où, la dimension philosophique qu’il faut attribuer à la débauche de Jake et de Brett, initiés à la “nada”.

Devant les problèmes et les difficultés que comporte l’âge d’homme, on comprend qu’Hemingway ait montré une certaine prédilection pour :

“that stretch between puberty and maturity which is strictly governed by the ephebic code: a world of mixed apprehension and bravado before the rite of passage, the baptism of fire, the introduction to sex. Afterwards comes the boasting, along with such surviving ideals as Hemingway subsumes in the word “cojones”. (20th Century, p. 2)

En plus de la guerre, on trouve au centre de l'œuvre d'E. Hemingway, l'amour et la mort : « Tuer et faire l'amour sont deux actes primitifs essentiels par lesquels l'homme affirme sa volonté et prouve sa virilité (Conf. Crit. p. 64). Comme l'écrit R. Escarpit :

« Le thème de l'amour chez Hemingway est comme obscurci par une fatalité. Il porte en lui sa propre fin, sa propre mort. Il n'est pas pour Hemingway d'amours heureuses ou alors ce sont de ces ironies par lesquelles le destin nous fait sentir encore plus amèrement sa cruauté, comme le bel amour de Frederick et Catherine, dans *L'Adieu aux Armes*. » (70)

Et le critique de conclure, à propos de l'auteur : « Ce qui est certain, c'est qu'il se méfie de l'amour. Il en craint la fin dès qu'il naît, il en perçoit la décadence dès qu'il s'épanouit. » (56). Si l'amour est difficile voire impossible, c'est d'abord que le couple chez Hemingway est rarement source d'épanouissement réciproque ; c'est plutôt le théâtre d'une sorte de guerre entre l'homme et la femme qui se révèle être un adversaire redoutable et implacable (Cf. Margot Macomber dans “The Short Happy Life of Francis Macomber”), mais c'est aussi qu'une angoisse diffuse empêche de le goûter pleinement ; *Le Soleil se lève aussi* est, à cet égard, exemplaire. L'impossible amour et le véritable drame du livre et il est évident que même sans l'impuissance de Jake, il ne saurait exister dans ce couple de relation harmonieuse. Quant à la mort, c'est « le principal personnage d'E. Hemingway » (Escarpit, 37) ; elle figure dans son œuvre qui comporte entre autres “*The Natural History of the Dead*” (dans *Death in the Afternoon*) sous diverses formes : mort violente au combat, mort accidentelle, mort en couches, suicide, mort dans l'arène, etc... Au fond, Hemingway se heurte inlassablement à la vieille question : « Vivons-nous et mourons-nous selon un plan, vivons-nous et mourons-nous au hasard ? » (Esc. p. 42) ; l'absurdité de la mort ne répond-t-elle pas à l'absurdité de la vie ? Toute l'œuvre d'Hemingway depuis *Three Stories and Ten Poems* jusqu'à *The Old Man and the Sea* est une vaste interrogation sur la mort et si l'auteur ne réussit pas à vaincre sa hantise de la mort, du moins réussit-il à la traduire en symbole et en mythes suffisamment rassurants pour que la pensée en soit supportable.

C'est dans l'arène que se révèle avec le plus d'intensité le jeu complexe et ambigu de l'amour, de la vie et de la mort : “*The only place where you could see life and death, i.e., violent death now that the wars were over, was in the bull ring and I wanted very much to go to Spain where I could study it.*” (*Death in the Afternoon*, 8). Il y a un parallèle évident entre la mise à mort du taureau et l'union sexuelle :

“the beauty of the moment of killing is that flash when man and bull form one figure as the sword goes all the way in, the man leaning after it, death uniting the two figures in the emotional, aesthetic and artistic climax of the fight.” (128)

R. Escarpit dans son étude éclaire magnifiquement la signification profonde de la corrida pour E. Hemingway :

« Il est certain qu'Hemingway a vu dans la corrida une des expressions suprêmes de la violence, une de ses activités privilégiées, où rien ne se perd de l'élan vital, où même les miettes sont bonnes : “Personne ne vit vraiment sa vie jusqu'au bout, sauf les toreros”, fait-il dire à l'un des personnages de *Le Soleil se lève aussi*. Le thème des *toros* apparaît donc, dès le début, dans l'œuvre d'Hemingway, avec sa pleine signification. Cette signification est mystique. C'est ici qu'il faut chercher le divin chez Hemingway. Le risque que court le torero est mieux qu'un simple placement de courage. C'est un véritable sacrifice consenti, et précisément dans la mesure où c'est un sacrifice qui va jusqu'au bout de sa logique, c'est un défi qui fait reculer la mort. [...] Une victoire contre la mort, une victoire de la vie, un refus d'accepter la condition humaine, voilà ce qu'est en fin de compte, le geste du torero. Héroïsme donc, mais héroïsme tout intérieur, tourné vers une réalité qui transforme l'individu, héroïsme qui exclut la vanité, l'ostentation, l'exemple même, héroïsme asocial. » (90)

La corrida est une tragédie, mais une tragédie antique, païenne :

« Lançant une sorte de défi à la religion chrétienne selon laquelle tuer est un crime et faire l'amour un péché nécessaire, Hemingway accorde à l'amour une valeur mystique et présente le meurtre – le meurtre sans souillure, accompli avec honneur, noblesse et humilité – comme une expérience spirituelle : Tuer nettement et

d'une façon qui procure plaisir esthétique et fierté a toujours été une des plus grandes jouissances de toute une partie de la race humaine... Lorsqu'un homme est encore en rébellion contre la mort, il a du plaisir à assumer lui-même un des attributs divins, celui de la donner. C'est là un des plus profonds sentiments de ces hommes qui ont de la joie à tuer. Ce sont des actions faites dans l'orgueil, et l'orgueil péché chrétien, est une vertu païenne. » (*Conf. Crit.* p. 64).

C'est dans l'arène que s'affirme ce code de l'honneur, du courage et du respect des règles librement choisies, qui est peut-être la réponse d'Hemingway à l'absurdité de la vie et à la hantise de la mort. On risque sa vie pour la re-gagner, la reconquérir avec grâce (*courage = "grace under pressure"*) ; « c'est dans la mesure où Hemingway aime la vie, qu'il souhaite la voir purifiée, glorifiée, attisée pour ainsi dire par l'abandon et la reconquête. » (Esc., 93).

Il faut donc voir dans la corrida autre chose qu'une recherche de l'exotisme ou de la couleur locale et la rattacher à l'obsession secrète d'Hemingway : la mort. Comme l'écrit J. Cabau :

« Le taureau d'Espagne, le fauve d'Afrique, le thon des Bermudes, le soldat et le tueur sont les silhouettes de la danse macabre qui fascine Hemingway plus que tout autre, au point que, comme son père l'avait fait avant lui, il devance l'appel du glas et tourne contre lui-même le canon de son fusil de chasse. Puisqu'il faut mourir, autant choisir sa mort pour en faire un spectacle : une corrida. Hemingway a trouvé dans la course de taureaux l'image de son art : discipliner l'obsession baroque de la mort par une volonté esthétique, de nature morale. C'est ainsi qu'Hemingway est classique, comme Corneille, parce que le style et l'honneur sont de même race. Puisqu'il faut mourir, tout est dans la manière, dans le style – style du torero, du soldat, de l'écrivain. Entre la mort et l'homme il faut mettre le style, qui est le seul sujet d'Hemingway. » (*La Prairie perdue*, 256)

Dans *Fiesta*, la corrida n'a évidemment pas la même valeur pour tous les personnages ; simple divertissement, spectacle pour la majorité, mise en scène symbolique de l'opposition de la Vie et de la Mort pour J. Barnes, substitut socialement acceptable de la violence guerrière qu'il a connue en Italie, mise en œuvre du code héroïque auquel il adhère. La corrida est, nous l'avons vu, une expérience spirituelle et mystique ; on ne peut en parler sans évoquer la question de la religion qui joue un rôle important dans l'œuvre d'Hemingway et notamment dans *Le Soleil se lève aussi*. On peut faire à propos de J. Barnes la remarque qu'un critique (R. Penn Warren) appliquait à un autre personnage :

« L'homme qui ne peut plus trouver le sommeil, c'est-à-dire l'homme obsédé par la mort, l'absurdité du monde, le néant, la *nada*, est un symbole fréquent chez Hemingway qui, à ce stade, est un écrivain religieux. Ce désespoir que ne calme pas la richesse et qui provoque plus que l'insomnie, l'absence totale du sommeil, c'est celui d'un homme avide d'un ordre et d'une sécurité que seule la foi religieuse peut lui apporter, mais qui ne sait sur quoi fonder sa foi. » (*Conf. Crit.* p.23)

Les problèmes religieux, écrit R. Escarpit :

« ne cessent au fond de hanter Hemingway. Ils constituent chez lui une sorte de zone sensible. Ce catholique qui a placé plusieurs de ses œuvres dans des pays catholiques comme la France, l'Espagne ou l'Italie, possède parmi ses personnages peu de prêtres catholiques. Pourtant on relève souvent la trace de conversations, de discussions dont l'origine ne peut être exclusivement laïque. On n'improvise pas une théologie et il y a chez Hemingway une sorte de théologie athée d'allure incontestablement catholique. » (*Op. cit.*, 50-51)

« Le Dieu d'Hemingway ignore la transcendance. Il n'existe qu'au niveau de la conscience, comme un malaise ou comme une crainte. »

Il n'y a pas à proprement parler de révélation ou de contact avec le divin chez Hemingway, les problèmes religieux l'intéressent plus par leur aspect moral que par leur aspect spirituel. Il arrive qu'un personnage prie Dieu comme J. Barnes (p. 81), mais sans réellement compter sur l'aide de Dieu ou l'attendre ; la religion d'Hemingway et de ses personnages est essentiellement une religion de l'homme même si elle emprunte un symbolisme, une formulation chrétienne, catholique. (Cf. *The Old Man and the Sea*)

Le héros hemingwayen ne peut compter que sur lui-même pour affirmer son humanité en dépit d'obstacles apparemment insurmontables, cette lutte est tout à la fois la seule fin et l'unique justification de son existence. Malgré la présence d'un sentiment religieux, ce n'est pas sur lui qu'Hemingway fonde sa morale :

« Il essaie de trouver une morale nouvelle dans l'action. Le principe guidant cette recherche est psychologique, car le héros se considère très franchement comme un être d'instincts et d'appétits, et il ne donne de valeur qu'à ce qui, dans une certaine mesure, satisfait sentiments et désirs. » (*Conf. crit.* 86).

Comme l'écrit Gurko, "*morality is reduced to a matter of moods*" (73) c'est-à-dire liée à l'émotion, aux sentiments ; pour J. Barnes, l'immoralité, c'est « ce qui vous dégoûte » et la même réaction est précisée dans *Mort dans l'après-midi* : "*So far, about morals, I know only that what is moral is what you feel good after and what is immoral is what you feel bad after.*" (9). Il y a là un anti-intellectualisme caractéristique d'Ernest Hemingway : « l'attitude éthique de ses héros est fonction d'une part, d'un profond scepticisme moral, et d'autre part, d'une croyance solide en l'efficacité de la méthode empirique pour la solution de problèmes moraux. » (*Conf. Crit.* p. 82). On peut rattacher à ceci l'importance de la technique dans l'œuvre d'Hemingway qui abonde en détails de tous ordres sur la pêche, la chasse, la tauromachie, etc., et semble indiquer que « la vie est plus qu'une épreuve d'endurance, c'est aussi un art, avec des règles, des traditions et des méthodes qui une fois apprises, permettent de la maîtriser. » (*Conf. crit.* p. 156),

Si les sentiments et les sensations sont en quelque sorte l'étalon de la morale des personnages d'Hemingway – les meilleures valeurs sont celles qui sont satisfaisantes émotionnellement et psychologiquement – ce sont elles aussi qui guident les personnages dans leurs vies quotidiennes :

« entre l'enfer de La vie manquée et l'enfer de la mort sans espérance, il y avait place pour un paradis ; celui des sensations, celui de la vie dans laquelle on mord à pleines dents, qu'on savoure, qu'on dévore, de la vie qu'on n'économise pas. » (Escarpit, 122).

Le bonheur dans ces conditions se réduit à un ensemble de sensations agréables ; un initié comme Jake Barnes (ou le comte Mippipopolous) fait de la satisfaction des appétits un culte et une discipline :

"A good deal of the book is taken up with eating and drinking. As the first-person narrator, Jake is in the middle of this, too, as he is of everything else. Here too, he practises another of his humanizing functions. He discriminates in his choice of food and wine as carefully as in his relationship with people. He does not wish just to fill his stomach and quench his thirst. He wants to enjoy what he eats, to savor it, and thus heighten his sense of selective pleasure in the act that consumes so much of the human day. Hemingway's pages are dotted with descriptions of restaurants, bars, menus, and wine lists. They are there to demonstrate that even in the simple elementary actions of life one can proceed with fineness and delicacy of perception." (L. Gurko, 62-3)

Corrélat important : "*To Hemingway the mind was treacherous and abstract, the senses, in their concreteness and immediacy, were always to be trusted, and, he resolved to place them at the center of his writing.*" (18)

Nous terminerons cette revue des thèmes majeurs de l'œuvre d'Hemingway par celui qui s'oppose le plus nettement au thème de la guerre par lequel nous avons commencé : le thème de la nature. La nature représente un refuge, une retraite ; c'est "*the good place*" par opposition au « *wasteland* » de la vie civilisée, mais c'est aussi "*a state of mind, a projection of moral and emotional attitudes onto physical arenas.*" (20th C. p. 131). C'est aussi dans cet univers que s'affirme "*the sportsman's code*" auquel souscrivent Nick Adams, J. Barnes et surtout Santiago, le héros du *Vieil homme et la mer* :

« Ce thème de l'homme quittant la société pour se mesurer à la Nature rapproche Hemingway de Conrad. Persuadé que l'homme n'est vraiment mis à l'épreuve que lorsqu'il est séparé du confort et de la mécanique protectrice de la civilisation, Conrad place ses personnages européens en face des puissances de la Malaisie et de la plus Noire des Afriques. [...] Il n'y a pas de rousseauisme dans ce retour à la Nature ; ce n'est pas une révolte contre la corruption et l'iniquité de la vie urbaine. C'est au contraire l'abandon de la sécurité et le refus de cette atrophie du caractère qu'entraîne la sécurité. C'est pour libérer l'esprit humain, et non pas pour purifier les institutions sociales que Conrad et Hemingway placent leur drame solitaire au sein de la Nature. » (*Conf. crit.*, 160-61).

E. Hemingway a finalement abordé, de manière plutôt originale, des thèmes certes limités en nombre, mais d'une grande importance symbolique et, risquons le mot, philosophique bien que ce dernier adjectif ne soit certainement pas celui qui vient spontanément à l'esprit pour qualifier l'auteur ; on peut voir en lui, finalement, un classique comme le suggère le critique Sean O'Faolain :

“He is, within his honestly stated limits, and despite the weaknesses and idiosyncrasies that belong to the coarser element of his mind, a writer whose subject is « *l'essence de l'homme et son tragique immuable* ». I dare to say that Racine would have been shocked by his stories, but that if he were patient enough he would have come to understand and admire what Hemingway is seeking.” (20th century...6)

Nous n'en sommes pas tout à fait convaincu, mais la suggestion est intéressante et la référence à Racine, flatteuse...et inattendue chez un critique d'outre-Manche ou Atlantique.

LE STYLE D'E. HEMINGWAY

Le style d'Hemingway est peut-être l'aspect de son œuvre qui est le mieux connu et le plus discuté. Son style simple, glacé, sec, rigoureux qui note les faits avec une objectivité de procès-verbal, met l'accent sur les noms et les verbes et évite au maximum les adjectifs et les adverbes et tout ce qui ressortit à la rhétorique, a été admiré ; imité et même parfois caricaturé. En tout cas, son influence sur les auteurs du milieu du siècle, a été très grande puisqu'on compte parmi ses épigones J. D. Salinger, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, etc... Hemingway lui-même a livré de multiples réflexions sur la littérature et le style et ce, dans les romans les plus inattendus on trouve par exemple p. 26 dans *Green Hills of Africa* un hommage à Mark Twain (“*All modern American literature comes from one book by Mark Twain called Huckleberry Finn. [...] There was nothing before. There has been nothing as good since.*”). Cette opinion est intéressante car elle marque la filiation existant entre le « père de La littérature américaine » et E. Hemingway :

“Hemingway sought to restore vernacular English as a literary medium, purge the language of Melville's purple prose and Henry James's labyrinthine subtleties, and get back to the colloquial simplicity of Mark Twain. Hemingway approved of Rimbaud's famous cry, ‘Let us seize rhetoric by the throat and strangle it.’” (L. Gurko, 69-70)

La même idée se retrouve sous une forme ramassée dans *Death in the Afternoon* : “*Prose is architecture, not interior decoration and the Baroque is over.*” (170). Comme l'écrit J. Cabau :

« Le style d'Hemingway n'admet pas plus la rhétorique que le bon matador ne fait de chiqué. Hemingway écrit au ras des choses comme le torero passe au ras de la corne. Hemingway ne dit jamais “revolver” mais un “6,35 S à chargeur de six cartouches”, jamais “avion” mais “Junker 88”. Ce laconisme technique est plus qu'un trait de style. Trouver le mot juste, c'est triompher du chaos. Devant la feuille blanche, comme devant l'ennemi, il faut du sang-froid. [...] Pour vaincre, que l'on soit torero, pêcheur, boxeur, soldat ou écrivain, il faut de la technique. La stratégie à la guerre comme le style à la machine à écrire, sont les seuls moyens de vaincre — momentanément. L'essentiel chez Hemingway ce n'est pas la violence, mais la discipline. [...] Le style d'Hemingway est le plus célèbre du siècle, et le plus imité du siècle. Mais il doit quelque chose à ses deux grands ancêtres américains : Mark Twain et Stephen Crane. Ce style de Code Civil doit aussi quelque chose à Stendhal, et à Flaubert, qu'Hemingway a découvert par l'intermédiaire d'Ezra Pound., et qui lui a appris la discipline, l'observation et la suppression des adjectifs. Il a subi l'influence de Sherwood Anderson aussi, qu'il a pastiché dans *Torrents of Spring*, l'influence de Ring Lardner et surtout celle de Gertrude Stein. [...] La violence contrôlée d'Hemingway, ses dialogues dépouillés, ses lancinants effets de répétition, doivent beaucoup à Gertrude Stein. D'autres écrivains travaillaient alors dans le même sens. Le poète Robert Frost tentait en poésie avec la langue simple du terroir de Nouvelle-Angleterre ce que faisait Hemingway en prose avec celle du *Middle West*. Les poètes imagistes, sur les traces d'Ezra Pound, s'efforçaient de noter avec la langue ordinaire les détails de la réalité. [...] Hemingway doit beaucoup au cinéma, au cinéma muet, qui photographie des “objets corrélatifs” pour montrer ce qu'il ne peut pas dire. Le roman-cinéma d'Hemingway, successeur du roman-feuilleton, est fait pour et par une génération dont la sensibilité a été transformée par le septième art. [...] Ce nouveau roman remplace l'analyse par la vision. C'est la fin de la littérature psychologique, la fin de la littérature d'introspection. » (264-65).

Au refus de la rhétorique on peut aussi ajouter le refus des conventions régissant la caractérisation traditionnelle ; pour Hemingway :

“When writing a novel a writer should create living people; people not characters. A character is a *caricature*. If a writer can make people live there may be no great characters in his book, but it is possible that his book will remain as a whole, as an entity; as a novel.” (*Death...*p. 169-170).

On trouve dans le même livre l’image-clé qui caractérise la pratique stylistique d’Hemingway ; celle de l’iceberg :

“If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing.” (170)

Image capitale qui définit la manière particulière d’Hemingway ; son art est un art d’implication :

“He strove to secure the maximum effect through the minimum means, to see how much he could express in the fewest possible words. He was constantly testing his language to see how large a weight of thought and emotion it could carry, not by dissipating these over a diffuse arena of words but by concentrating, even telescoping them in the tightest possible space.” (Gurko, 70)

“*Less is more*”, telle pourrait être la devise, la formule du style d’Hemingway, qui a compris tout le parti qu’on pouvait tirer du non-dit (“*the immense power of the unsaid*”), de ce qui est seulement suggéré ou même tu.

« Cette nouvelle technique n’est pas seulement un nouveau moyen d’expression. Elle est un moyen d’exprimer autre chose. Par delà la conscience claire, elle exprime les marges instinctives et inconscientes. Cette technique de cinéma met fin au roman d’analyse à la Paul Bourget, parce que Marx et Freud, sont passés par là. L’essentiel se situe en dehors de la conscience, au niveau des besoins fondamentaux de la sexualité et de l’économie. Il faut donc inventer une manière de révéler les neuf dixièmes immergés de l’iceberg humain, que la logique et la rhétorique, fruits de la conscience claire, ne sauraient exprimer. Les recherches de James Joyce, de Virginia Woolf et d’Hemingway sont identiques. Seuls les résultats diffèrent. » (J. Cabau, 265).

Le refus de l’introspection, de l’analyse psychologique conduit l’auteur à privilégier les faits qui parfois encombrant ses œuvres mais sont un élément essentiel de son esthétique. E. Hemingway est un « *aficionado* du réel » (Baker, 150) à la recherche de l’authentique, c’est-à-dire précisément “*the real thing*”. Il écrit dans *Death in the Afternoon* un passage très éclairant :

“I found the greatest difficulty, aside from knowing truly what you really felt rather than what you were supposed to feel, and had been taught to feel, was to put down what really happened in action; what the actual things were which produced the emotion that you experienced. [...] but the real thing, the sequence of motion and fact which made the emotion and which would be as valid in a year or in ten years or, with luck and if you stated it purely enough, always, was beyond me and I was working very hard to try to get it.” (8)

Malgré l’insistance sur « la chose réelle, la séquence de mouvements et de faits », il ne faut pas enfermer E. Hemingway dans une conception étroitement réaliste du style ; lui-même introduit une dimension quasi métaphysique dans sa définition du style auquel il assigne dans *Green Hills of Africa* un objectif très ambitieux ; il parle en effet de :

“The kind of writing that can be done. How far prose can be carried if anyone is serious enough and has luck. There is a fourth and fifth dimension that can be got. [...] But that is poetry you are talking about. No. It is much more difficult than poetry. It is a prose that has never been written. But it can be written, without tricks and without cheating. With nothing that will go bad afterwards.” (29)

Il y a manifestement chez Hemingway un idéal de permanence, la recherche d’une prose inaltérable : « Il cherche à atteindre, par delà la “quatrième dimension” du temps, la “cinquième dimension” d’un présent éternel » (Frederic I. Carpentier, *Conf. Crit.*, 141). Peut-être pourrait-on définir cette dimension comme une synthèse de l’expérience immédiate et d’une forme d’extase dont le mysticisme implique non pas « le reniement des anciennes valeurs ou dimensions mais leur dépassement. » (*Ibid.*, 145)

Au terme de ces remarques, nous ferons nôtre la conclusion de J. Cabau qui met bien en relief les présupposés du style d'Hemingway dont la simplicité fallacieuse a induit plus d'un critique en erreur :

« Cette technique porte en elle une métaphysique. Refuser la logique, c'est refuser la certitude. Cette technique implique que tout est relatif, que le réel ne doit rien à l'absolu, et que l'existence précède l'essence. Un nouvel humanisme s'élabore. C'est pourquoi les romanciers existentialistes, Sartre le premier, utilisent la technique d'Hemingway. Car cet art du point de vue, cet art du relatif et de l'immédiat, cet art du geste plus que de la réflexion prêche une morale de l'ambiguïté et une métaphysique de l'incertitude, opposées à l'idéologie du roman réaliste bourgeois traditionnel. » (*Op. cit.*, 265-66)

Nous ajouterons pour notre part que cet art du relatif cherche toutefois à déboucher sur un absolu : celui du style.

Passons à présent des principes généraux, de la discussion théorique, au niveau du texte, de la phrase. Notons tout d'abord que la plupart des romans d'Hemingway sont écrits au style indirect libre (discours indirect qui suit plus ou moins la conscience d'un personnage central) consiste à rapporter les paroles d'un locuteur-énonciateur en utilisant à la fois des caractéristiques du discours rapporté indirect et du discours non-rapporté) à l'exception de *The Sun Also Rises* sorte de confession de Jake Barnes, qui tient aussi parfois du reportage ("*reportorial quality*"). Ce qui frappe dans cette œuvre, c'est la parfaite adéquation du style et du personnage ; la finalité du style – réduire le langage à l'essentiel, éliminer tout ce qui est superflu, le débarrasser des scories de la rhétorique et du psychologique –, est similaire au but poursuivi par J. Barnes, c'est-à-dire : libérer son esprit de toutes ses illusions et préoccupations inutiles, résister à l'invasion de pensées et de souvenirs susceptibles de perturber l'équilibre qu'il s'efforce de trouver. C'est quand la nuit tombe que ce combat est le plus poignant et le plus difficile, J. Barnes donne une définition très intéressante de sa philosophie de l'existence qui est aussi une philosophie du style : "*I did not care what it was all about. All I wanted to know was how to live in it. Maybe if you found out how to live in it you learned from that what it was all about.*" (124). Comme l'écrit L. Gurko :

"The substitution of how for what – action for meaning – was perhaps the way to keep things under control. Live, act, do, with a minimum of reflection and analysis. Again the drive to strip existence to its working essence. [...] The process of concentration and condensation for the writer is the equivalent of the same process undertaken by his characters for the sake of their own human continuation. [...] The superfluous is as much an emotional drain on Jake as it is an aesthetic and verbal drain on Hemingway's lean, trained prose." (71)

Le style d'Hemingway comme celui du narrateur, c'est tout à la fois "*his view of life and his way of life*" (20th C. p. 83). Quelles en sont les caractéristiques essentielles ?

- méfiance à l'égard de l'adjectif (cf. M. Twain : "*Whenever you meet an adjective kill it*") ;
- choix de verbes simples, monosyllabiques : le verbe "*to be*" précédé d'un explétif (*there is/are*) prédomine ;
- tendance à immobiliser les procès en transformant les verbes en gérondifs ;
- importance des noms, qui sont reliés les uns aux autres au moyen de conjonctions pour suivre le film de l'expérience ;
- usage de la polysyndète : multiplication des liens entre les phrases et membres de phrase au moyen de "*and*", "*so*", "*then*", etc. Cf. 82 (comme l'écrit un critique : "*what he lacks in structure he makes up in sequence*", 20th C. p. 80). Pour une description détaillée, cf. Philip Young, p. 204-210.

L'Ironie et la Pitié dans *Le Soleil se lève aussi*

Lecteurs et critiques du roman n'ont pas manqué de relever le jeu, le contraste entre divers couples de termes tels que "*vanity and sanity*", "*paganism and orthodoxy*" (par exemple C. Baker : "*A further and deep-lying cause of the novel's solidity is the subtle operative contrast between vanity and sanity, between paganism and. Orthodoxy, between the health and humor of Burguete and the sick neuroses of the*

Montparnassian ne'er do wells") à l'intérieur du récit, et l'un d'entre eux est allé jusqu'à écrire que "the classic echo 'irony and pity' jingles through *The Sun Also Rises* like a singing commercial." On peut, à l'appui de cette appréciation citer par exemple les pages 95-96 du roman où Jake Barnes et Bill Gorton devisent précisément sur les vertus de l'ironie et de la pitié ("*Show irony and pity*", etc).

S'il est relativement aisé de légitimer la référence à l'ironie et à la pitié dans le cadre d'une étude du roman, il est beaucoup plus délicat de définir la fonction et la portée de ces deux termes : quel rôle jouent-ils exactement dans *The Sun Also Rises* ? Il est essentiel de s'entendre sur le sens exact de ces deux termes qui, malgré leur rapprochement, ne se situent pas tout à fait au même plan. La pitié – qui se rattache étymologiquement à "*pietas*", la piété envers les Dieux et les parents (cette connotation religieuse se retrouvera dans le catholicisme de J. Barnes) peut se définir comme un sentiment de sympathie qui naît au spectacle des souffrances d'autrui et fait souhaiter qu'elles soient soulagées (la pitié équivaut alors à la compassion et à la commisération).

L'ironie se rattache étymologiquement moins à un sentiment qu'à une tactique sinon une technique puisqu'elle désigne d'abord « l'action d'interroger en feignant l'ignorance » et ensuite « une manière de se moquer en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre. ». C'est cette notion d'écart, de retournement, de distance entre le dit et le non-dit, entre ce qui est entendu et sous-entendu, qui caractérise l'usage moderne de la notion d'ironie.

Malgré leurs différences de sens, l'ironie et la pitié peuvent, si on se place à un niveau plus général et plus abstrait, apparaître comme deux modes opposés mais complémentaires, de régulation de la distance, du proche et du lointain. La pitié abolirait toute distance entre soi et autrui ; on se met à sa place, on souffre avec lui ; il y a presque identification (« empathie »/« sympathie ») ; l'ironie, au contraire, semble toujours impliquer le maintien d'une distance, une sorte de détachement nécessaire à son exercice. Ce jeu, ce passage constant de l'identification à la distanciation – de la pitié à l'ironie – est facteur d'ambiguïté, ambiguïté qui s'inscrit dans le projet même de l'auteur, dans l'attitude du narrateur à l'égard des autres et surtout de lui-même et enfin, dans le style même du roman.

En composant *The Sun Also Rises*, E. Hemingway s'était assigné un double objectif : faire revivre et dépeindre les souffrances et les errances de cette bohème internationale à laquelle il s'affilia dans les années 20, mais aussi prendre ses distances par rapport à cette « *Génération Perdue* » à laquelle il risquait d'être définitivement identifié et associé. Le roman fut, au dire du critique C. Baker : « *an act of personal exorcism...the means Hemingway chose to declare himself out of the alleged "lostness" of a generation whose vagaries he chronicled.* » L'ironie et la pitié sont ainsi liées, dans un premier temps, à la qualité du regard que l'auteur porte sur les représentants de cette génération perdue, regard tantôt sans complaisance, tantôt plein de tendresse. La pitié qui rend possible la compréhension de/par l'intérieur des personnages est contrebalancée par l'exercice de l'ironie qui permet d'en dénoncer les faiblesses, les illusions et de suggérer sinon de porter un jugement d'ordre moral. Si la génération perdue suscite la pitié, c'est d'abord parce qu'elle est présentée comme une génération sacrifiée, victime de la guerre et de l'effondrement des valeurs traditionnelles qu'elle entraîna, victime aussi de ses propres illusions.

C'est précisément dans la révélation du décalage constant entre les illusions ou les préconceptions romanesques et/ou romantiques de certains personnages et la dure réalité que l'ironie de l'auteur s'exerce avec le plus d'acuité. Entre le désir et la réalité, entre le paraître et l'être, l'intention et l'action s'instaure toujours une distorsion, une différence, source de frustration pour celui qui l'éprouve et d'ironie pour celui qui la dépeint. Le parti pris narratif de l'auteur – faire raconter l'histoire par J. Barnes, à la fois acteur et témoin, juge et partie – permet en effet de maintenir l'ambiguïté du regard porté sur la génération perdue et de jouer sur le double registre de la pitié et de l'ironie. Jake Barnes est assez proche de ce qu'il décrit pour l'évoquer avec sympathie mais aussi assez éloigné pour le mettre en perspective et prendre un certain recul. Jake Barnes, narrateur-témoin de *The Sun Also Rises*, relate, à quelques années d'intervalle, ce qu'il a vécu dans le Paris de l'après-guerre, mais aussi en Espagne. Il relate non seulement ses expériences mais aussi son évolution et ne peut le faire avec succès que par l'exercice de l'ironie et de la pitié. Comme le laisse entendre le passage auquel nous avons fait allusion dans notre introduction i.e. la conversation entre Jake Barnes et Bill Gorton (pp. 95-96), il semble bien que la pitié et l'ironie soient les deux vertus cardinales d'un romancier :

“What’s all this irony and pity?”

‘What? Don’t you know about Irony and Pity?’

[...]

‘Poor,’ said Bill, ‘Very poor. You can’t do it. That’s all. You don’t understand irony. You have no pity. Say something pitiful.’

‘Robert Cohn.’

etc. . .

‘There you go. And you want to be a writer, too. You’re only a newspaper man.’”

Si Jake Barnes ne possède encore pas ces qualités au moment où se situe la scène qu’il rapporte, elles seront bien présentes et sensibles quand il entreprendra le récit de ses relations avec le groupe d’expatriés qui comprend Bill Gorton, Mike Campbell, Robert Cohn et Brett Ashley. L’attitude de J. Barnes à leur égard est relativement ambiguë ; s’il partage leur malaise et leurs désillusions, s’il est indéniablement “*one of them*”, il sait aussi percevoir leurs travers, leur inanité et leur vanité. La commisération que lui inspirent ces personnages et que lui dicte peut-être la charité chrétienne (c’est le seul personnage dont on mentionne le sentiment religieux) explique, par exemple, ce rôle de “*steer*”, de tampon, qu’il joue en différentes occasions, mais n’exclut pas les moments de lucidité où ces mêmes personnages sont perçus sans complaisance mais non sans dérision. Le cas de Robert Cohn et de Brett Ashley sont, à cet égard, exemplaires.

En effet, Robert Cohn inspire d’abord des sentiments de sympathie pour sa situation d’*outsider*, ses problèmes conjugaux, affectifs et professionnels, mais il s’opère un retournement de situation (“*hate*”) et de pitoyable, le personnage devient piteux. J. Barnes ironise sur ses illusions romanesques, son romantisme d’un autre temps, son Don Quichottisme outrancier, son immaturité foncière et le fait avec d’autant plus de sévérité qu’il ne peut manquer de se reconnaître en partie dans le portrait qu’il dresse du personnage. On retrouve dans l’évocation de son amour malheureux avec Lady Brett Ashley, cette même combinaison de pitié et d’ironie.

Dans le cas de cette dernière, la pitié qu’inspire l’évocation de son premier amour perdu, de sa débauche qui masque un désespoir profond, un dégoût de la vie et peut-être de soi-même, se mue en ironie quand sont dénoncés son insatisfaction (“*she only wanted what she couldn’t have*”), son rôle de Circé, ses tocodes et son affaire avec Pedro Romero.

Ce passage de la pitié à l’ironie est à mettre en parallèle avec un autre phénomène qui revient constamment dans le récit : le renversement ironique de la valeur/signification de termes-clés : *Fun*→*Escapism* ; *Love*→*Hell*, etc.

Le récit de J. Barnes lui permet non seulement de jeter un regard sur les autres, mais aussi sur lui-même ; l’évolution personnelle dont il retrace les étapes peut se définir comme un passage progressif et douloureux de la pitié à l’ironie à l’égard de lui-même (*self-pity* → *self-irony*). J. Barnes qui, au début du roman, s’apitoie complaisamment sur son sort, sa blessure, son infortune et son amour impossible avec Brett Ashley parviendra non sans mal à une sorte de détachement à l’égard des autres et de lui-même. *The Sun Also Rises* peut s’interpréter comme conquête de la maturité, d’un certain réalisme et du courage nécessaire pour faire front, pour faire face à la réalité aussi pénible, aussi peu romantique soit-elle. Ironie salutaire, signe de bonne santé mentale et de la maîtrise que le personnage a de lui-même. Opposer la scène p. 28-29, par exemple, au dialogue qui clôt le roman : “‘*Oh, Jake,*’ *Brett said, ‘we could have had such a damned good time together.’* – ‘*Yes,*’ *I said. ‘Isn’t it pretty to think so?’*”

On peut ainsi mesurer toute la distance qui sépare le J. Barnes du début du roman au J. Barnes de la fin. Le récit, dont J. Barnes est le maître d’œuvre, permet au narrateur-témoin de prendre ses distances par rapport à son passé, de mettre sa vie en perspective. C’est aussi un « exorcisme », une sorte de « *writing-cure* ». L’instrument du salut est donc la littérature, autant dire l’écriture ou le style qui est non pas une question de technique mais, précisément, de vision. Il serait bien étonnant que l’ironie et la pitié qui caractérisent le regard du narrateur sur les autres et sur lui-même n’affectent pareillement son style ! Si la pitié n’a jamais été un procédé littéraire (c’est, en revanche, un effet recherché par le genre tragique visant à la « purgation des passions »), l’ironie, comme nous l’avons vu, relève d’une stratégie du discours, de la narration.

Le décalage, le contraste qu'implique l'ironie sont particulièrement sensibles dans le discours de Jake Barnes, dans ce style typiquement hemingwayen, défini comme « un art d'implication » (“*understatement*” ; “*less is more*”, etc...) : style volontairement dépouillé, qui ne laisse émerger que le 1/8^{ème} de l'iceberg et joue constamment sur l'esquive comme le *torero*.

L'ironie et la pitié peuvent au fond se rejoindre – comme la lucidité et la sympathie/bienveillance – dans l'humour, dont on connaît la valeur libératrice et si J. Barnes est capable de relater à la page 199 ses réflexions après réception du télégramme, n'est-ce pas parce qu'il a retenu la leçon de Bill Gorton – autre romancier – sur les vertus de ces deux attitudes ? Nous n'en sommes pas certain, mais “*isn't it pleasant to think so?*”.

Bibliographie

BAKER, Carlos, *Hemingway : The Writer As Artist*, Princeton University Press, 1963

CABAU, Jacques, *La Prairie perdue : Histoire du roman américain*, Paris, Le Seuil, 1966

Configuration critique, *Ernest Hemingway*, Paris, Lettres Modernes, 1957

ESCARPIT, R., *Hemingway*, Paris, La Renaissance du Livre, 1964

GURKO, Leo, *Ernest Hemingway and the Pursuit of Heroism*, New York, Thomas Y. Crowell Company, 1968

MAGNY, C.-E., *L'Âge du roman américain*, Paris, Le Seuil, 1948

WEEKS, R. P., *Hemingway : A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, 1962

YOUNG, Philip, *Ernest Hemingway : A Reconsideration*, The Pennsylvania State University Press, 1966