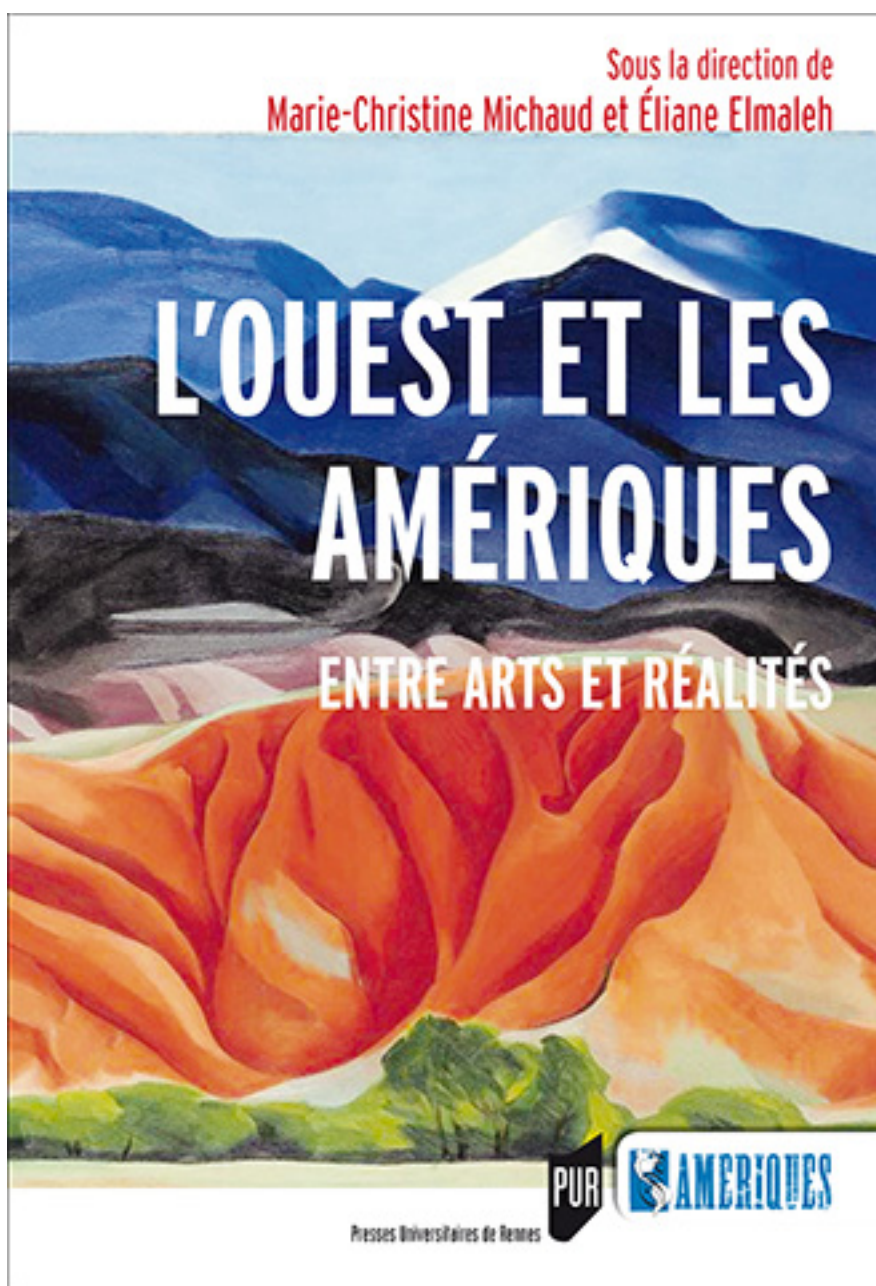


**Hemingway et le West-Land.
L'Ouest comme frontière et comme limite**

Rédouane Abouddahab
Université du Maine, le Mans

[Article paru dans l'ouvrage collectif, *L'Ouest des Amériques* (Presses Universitaires de Rennes, 2016)]



Deux nouvelles hapaxiques se distinguent géographiquement chez Hemingway parmi la centaine qu'il a publiée. L'action dans « The Gambler, the Nun, and the Radio » (« Le joueur, la nonne et la radio ») et dans « Wine of Wyoming » (« Le vin du Wyoming »)¹ se déroule à l'Ouest (respectivement le Montana et le Wyoming), lieu *américain* par excellence, alors que les nouvelles dont l'action est ancrée en Amérique, sont situées dans d'autres régions, presque exclusivement le nord du Michigan où Hemingway avait coutume de se rendre chaque été lorsqu'il vivait chez ses parents. C'est donc en tant que « textes d'Amérique » que ces deux nouvelles retiennent d'abord l'attention critique, à savoir en tant que mise en scène de l'américanité comme *discours*, un ensemble hétérogène supposément consensuel de codifications mythiques, religieuses, institutionnelles, historiographiques à visée affirmative et constitutive de l'américanité comme métarécit idéologisé.

Cette américanité relève d'un imaginaire identitaire qui n'a cessé de se façonner et de se développer dans la réalité mais aussi dans le texte littéraire ou artistique, où l'on saisit des versions variées en guise de réponses dramatisées à la question posée peu de temps après la révolution américaine par Crève-cœur : « qu'est-ce qu'un Américain ? ». Comme l'écrit Emory Elliott, « la révolution et la création d'une république indépendante ont donné à la littérature américaine ce qui reste peut-être son thème dominant : l'Amérique elle-même ; ou son corollaire, le fait d'être américain »². Ce constat général est assez répandu parmi les critiques ; sa tête paradigmatique est constituée par les Histoires littéraires américaines qui ont commencé à voir le jour dans les années 1920, pour atteindre une dimension institutionnalisée dans les années 1930 en vertu du New Deal, et enfin aboutir à la publication d'ouvrages influents qui ont créé le mythe de l'*American Literary Renaissance*. Mais il ne tient pas compte des constituants discursifs de l'américanité en question, prenant celle-ci pour une réalité stable non affectée par l'imaginaire agissant à la source (comme mythe fondateur) et dans l'effet.

Précisons donc que l'américanité en question, dont l'épopée de l'Ouest est une variante paradigmatique, comprend et une question et une réponse implicites, dont l'objet n'est autre que l'imaginaire identitaire américain, forcément idéologique. L'américanité comme idéologie équivaut à un discours interprétatif du réel, dans le sens même où l'idéologie met en jeu une « attitude » et une « interprétation » de la réalité. Cette interprétation de l'existant, qui est aussi une projection du souhaitable, est articulée, selon Althusser, avec l'imaginaire au sens lacanien. Pour Althusser, en effet, l'idéologie « représente le rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence »³.

Le « Discours d'Amérique » est une construction nationale du monde et de la société, qui se veut cohérente malgré les aspérités et les béances sociales ou éthiques (ou leur persistance),

¹ Ci-après désignés par l'abréviation « Le joueur » et « Le Wyoming ». Ces deux nouvelles ont paru initialement dans le recueil *Winner Take Nothing*, publié en 1933.

² ELLIOTT E. (dir.), *The Columbia Literary History of the United States*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 187.

³ ALTHUSSER L., « Idéologie et appareils idéologiques d'État. [Notes pour une recherche] », *Positions* [1964-1975], Paris, les Editions Sociales, 1976, p. 67-125, p. 101.

qui puise dans l'idéologie religieuse, technologique, économique..., mais c'est aussi une « représentation », dans le sens d'une construction imaginaire de la réalité sociale en vertu de projections et d'identifications inconscientes, lesquelles performant les mythes fondateurs tout en mettant en place de nouvelles mythographies. Le « Discours d'Amérique » est la représentation idéaliste et contraignante de l'américanité, là où le « Texte d'Amérique » en est la mise en question ou mise en crise dramatisée, le lieu d'une tension permanente entre l'adhésion et l'écart, l'identité et l'altérité⁴.

Hemingway aborde de manière tout à fait nouvelle, sans s'y appesantir toutefois, des sujets connotant la spécificité culturelle et historique de l'Ouest. Cependant, et comme on peut s'y attendre de la part d'un écrivain de son envergure, il assujettit ceux-ci à sa propre vision, ou à sa propre jouissance, dans le sens à la fois esthétique – engageant un certain rapport au langage créatif – et éthique – révélant une certaine manière d'être particulièrement liminale chez Hemingway, entre la vie et la mort, la mêmeté et l'altérité, la centralité et la marginalité – toutes deux renvoyant à ce que j'appelle une « écriture-limite ».

Le terme néologique de mon titre, *West-land*, désigne justement cette tension perceptible dans le texte d'Amérique que Hemingway écrit ici, entre la dimension centrale et imaginaire de « Frontière » et symbolique de « limite ». La Frontière est imaginaire à double titre : elle trace en tant que « discours » performatif un faisceau de possibles inépuisables, le va-et-vient du désir assujetti à la volonté et au savoir et à ses extensions pragmatiques et héroïques. La limite, elle, met en jeu le contraire : l'écueil, la butée, l'indépassabilité du réel comme *savoir* et comme *avoir* impossibles. On saisit néanmoins des percées, des traversées, dans la structure même du texte créatif, lesquelles laissent passer quelque chose de l'ordre d'un au-delà de la limite symbolique (celle qu'impose le langage coercitif, normatif, limitatif, à l'être humain qui en devient le sujet : sujet de la parole, sujet du signifiant). Ce qui vient de ce lieu et s'impose à l'écrivain, que ce soit sous une forme visuelle (Barthes parlait du « punctum » et Lacan de l'« objet-regard »), ou auditive (*pulsion invocante* dont l'objet est la voix elle-même), exige une *traduction* qu'on peut aussi entendre comme conversion ou alors comme sublimation, mais dans le sens non pas freudien d'élévation du sexuel au degré supérieur de symbole ou de figure esthétique, moralement admise, socialement reconnue, mais de *dérivation* de forces énigmatiques immenses, qui agissent le sujet écrivain et se font entendre comme langue étrangère.

Le récit hémingwayien tel qu'envisagé ici est la trace mise en forme d'une écoute lucide de ce que dit le Discours et produit comme un imaginaire de l'Ouest, mais aussi de ce qui se murmure en *langue étrangère*, pure langue de signifiants où se donne à entendre en langue musiquée, la vérité du sujet, et qui renvoie à d'autres dimensions de l'être. La mise en scène de l'américanité chez Hemingway va ainsi de pair avec une mise en forme de cette langue

⁴ Voir ABOUDDAHAB R. (dir.), *Textes d'Amérique. L'écrivain et l'artiste américain entre américanité et originalité*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008.

⁵ On entend ici agir (emploi transitif) dans le sens de conditionner, activer, actionner...

fondamentale qui se parle en lui, travail d'écoute et de conversion complexe qui – et c'est là qu'on saisit le grand art de Hemingway – prend la forme d'activités, comportements ou propos tout à fait ordinaires, dans un contexte familier où tout est a priori reconnaissable et transparent.

Le *West-Land* et les fixations identitaires de l'américanité

L'ancrage dans l'américanité de nos deux nouvelles est d'emblée soulignée par leur première source de publication, toutes deux ayant d'abord paru dans *Scribner's Magazine* (« Le Wyoming » en août 1930, et « Le joueur » en avril 1933), une revue exigeante sur le plan littéraire mais aussi moral, qui pouvait s'enorgueillir d'avoir publié plusieurs articles signés de la main de Theodore Roosevelt, mais aussi d'avoir accepté de publier des auteurs non américains⁶.

Cette américanité de géographie, de substance et d'émotion semble assurée dans nos deux nouvelles. L'adhésion nationale du narrateur de « Le Wyoming » ne fait aucun doute qui annonce son amour pour son pays de manière quasi tautologique, lorsque son hôte lui demande s'il aime son pays. Il lui répond donc : « 'C'est mon pays, voyez-vous. Et je l'aime parce que c'est mon pays' », avant d'apporter une nuance *en français* : « '*Mais on ne mange pas très bien. D'antan oui, mais maintenant, non*' » (p. 345)⁷. Cette remarque négative en langue étrangère (mise en italique par l'éditeur) préserve l'image d'américanité positive d'ensemble que l'écrivain dresse devant le regard du lecteur moyen censé ne pas comprendre a priori le français. Mais elle est suivie d'une nouvelle remarque en anglais cette fois-ci, marquant l'adhésion sans ambages aux deux formes culturelles associées à la nature sauvage en général, et aux montagnes de l'Ouest en particulier, lorsque le narrateur dit à ses hôtes que l'Amérique est idéale pour la chasse et la pêche (p. 346).

Que ce point soit éclairé dans un contexte biculturel (et bilingue), où le rejet de l'Amérique est plus ou moins affirmé par les Fontan, deux immigrés français, est source d'une ambivalence interprétative qu'on trouve dans plusieurs commentaires, ceux notamment qui soulignent la non-intégration des Fontan en Amérique, ou qui voient en la réticence du couple français une manière d'éclairage négatif de la non-délicatesse et du manque de savoir-vivre supposés des Américains ; d'autres y voient au contraire une confirmation de l'ethos protestant de la Frontière, où le désordre, la violence, sont perçues comme les extensions naturelles de l'héroïsme pragmatique et de l'esprit d'improvisation et d'adaptation chez les pionniers et leurs descendants.

⁶ À condition toutefois que les textes fussent « American in scene and substance and feeling ».

⁷ La pagination renvoie à *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway, The Finca Vigia Edition*, New York, Scribner, 2003. Pour la traduction française donnée en notes de bas de page, l'ouvrage utilisé est *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999. Je modifie la traduction quand je l'estime nécessaire, sans le signaler.

Cette dernière interprétation peut légitimement prendre appui sur l'ancrage territorial des deux récits et ses puissantes connotations culturelles et historiques, renvoyant pour l'essentiel à un héroïsme dévergondé, bagarreur, pragmatique, certes aventurier et même buissonnier.

L'action dans les deux récits se déroule dans les deux États contigus du Wyoming et du Montana, tous deux traversés par les Rocheuses, cette bande montagnaise qui part du Colorado et court jusqu'au nord de la Colombie Britannique au Canada. Ils abritent également (surtout le Wyoming) le parc naturel de Yellowstone (Yellowstone National Park). Ces montagnes sont aussi un des symboles les plus significatifs de la Frontière, abondamment commentés par Nash Smith dans son *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*⁸, où il consacre un chapitre à la montagne et aux héros populaires ensauvagés ou civilisés comme les fameux trappeurs⁹.

Smith voit dans les montagnes telles que représentées dans la littérature de la Frontière, la connotation même d'une liberté « sans limites », se conjoignant indéfectiblement avec une volonté farouche d'indépendance. On note également un processus de déterritorialisation, comme dirait Deleuze, puisque la mobilité chez les hommes-frontière induit une transformation et un dépouillement logiques. Smith écrit : « Plus le héros littéraire de l'Ouest s'éloigne du Mississippi, plus ses mœurs tendent à s'identifier avec celles des Indiens »¹⁰. Une autre version héroïque allait cependant être présentée par les récits sur la vie réelle ou imaginée de Kit Carson, le plus célèbre des montagnards américains du XIX^e siècle. Avec Carson, le trappeur et le montagnard ont été « transform[és] temporairement [...] en pionniers de l'Empire, tout comme les hérauts du Kentucky l'avaient fait pour Boone, une vingtaine d'années plus tôt »¹¹. En Carson on a également inventé le héros athlétique.

La célèbre théorie de Turner sur l'Ouest épique, aventurier, où l'on célèbre une américanité démocratique, créative, solidaire bien qu'individualiste et indépendante, par opposition à l'Est contraignant et normatif, lesté par les pesantes amarres puritaines, larguées à présent par la vision futuriste du pionnier ; donc l'hypothèse de Turner déplace le centre de gravité de la culture américaine vers l'Ouest, tout en s'appropriant les hypothèses anciennes de Crève-cœur à propos du Nouvel Adam arrivant dans le Nouveau Monde, qui n'est, au fond que l'ancienne version de l'Ouest, dont on saisit ainsi la portée culturelle et mythique complexe, à la fois savante et populaire. L'ancrage de l'action des deux récits dans l'Ouest ne produit donc pas des effets accidentels mais prévisibles dans l'imaginaire collectif, qui étoffent considérablement l'américanité dont Hemingway veut ici vêtir ses deux récits hapaxiques.

Une fois agrégés, certains détails textuels éparpillés dans le récit (qu'ils soient d'ordre symbolique ou réaliste), peuvent constituer d'importants vecteurs de cette américanité géo-mythographique, dont la version ouest est un des chapitres majeurs du métarécit qu'elle est

⁸ SMITH H. N., *Terres vierges. De l'Ouest américain considéré comme symbole*, trad. J. Collin Lemercier, Paris, Seghers, « Vent d'Ouest », 1967.

⁹ SMITH H. N., *Ibid.*, consacre quelques pages intéressantes à ce sujet, notamment au chapitre VIII.

¹⁰ SMITH H. N., *ibid.*, p. 161.

¹¹ SMITH H. N., *ibid.*, p. 162.

fondamentalement. Avant de se pencher sur ces détails textuels et les possibilités de leur assemblage paradigmatique, voyons comment la notion de frontière est inscrite dans la structure du récit.

Ce ne serait pas excessif dans ce contexte symbolique de lire l'incipit des deux nouvelles comme une formalisation textuelle de la frontière, ici une limite imaginaire traversée par l'acte de lecture dès l'abord. « Le Wyoming », dès la toute première scène évoquée, inscrit sur le seuil du récit l'imaginaire de la montagne, de la vallée désertique et, par là, de la traversée :

« It was a hot afternoon in Wyoming; the mountains were a long way away and you could see snow on their tops, but they made no shadow, and in the valley the grain-fields were yellow, the road was dusty with cars passing, and all the small wooden houses at the edge of town were baking in the sun. » (p. 342¹²)

Remarquons comment le récit creuse sur son seuil même une ligne de fuite et mettant en branle un imaginaire de la traversée, par la simple juxtaposition contrastée de la vallée poussiéreuse et brûlante de chaleur et des sommets enneigés des montagnes, lesquelles semblent avoir capté pour un moment le regard induit du narrateur, dont le désir semble être invité par ces sommités en tous points symboliques. C'est comme si une invitation au départ et à la mobilité devait contrebalancer par anticipation l'ambiance figée d'un récit où l'essentiel se joue à l'intérieur d'une maison.

En outre, le Texte d'Amérique qui s'écrit ici intègre en son sein une référence oblique aux conditions extrêmes dont les pionniers se sont bien accommodés, en affrontant eux-mêmes cette chaleur écrasante où « rôtissent » les petites maisons en bois. Les nouveaux Américains comme les Fontan, malgré leurs dénégations, partagent en vérité très bien le *Puritan work ethics*, tout comme les autres fermiers descendants des pionniers, métonymiquement présents dans l'image du blé doré qui s'étend sur la vallée, produit d'un travail acharné, et d'un combat triomphant contre la nature, dans des conditions particulières, dont l'extrémité est si bien suggérée par la bipolarité climatique que nous présente la scène d'ouverture¹³.

D'ailleurs, l'écran des montagnes ici dressé est franchi mentalement dans la seconde nouvelle, « Le joueur », où Mr Frazer suit chaque nuit des programmes radiophoniques musicaux, en passant d'une station à l'autre, et ce malgré l'obstacle des montagnes. Mais le début du récit offre déjà une version plus animée et plus subtile de la Frontière également, grâce à un jeu fin sur l'image temporelle comme seuil franchi, et grâce à la référence à la culture de la violence et de l'arme à feu :

¹² « C'était par un après-midi brûlant en Wyoming ; les montagnes se profilaient sur l'horizon lointain. On distinguait leurs sommets enneigés, mais dans la vallée, sans ombre, où s'étendaient les champs de blé dorés, les voitures soulevaient la poussière de la route, et toutes les petites maisons de bois des abords de la ville rôtissaient au soleil ». (588)

¹³ Steinbeck, naturaliste, allait utiliser cette symbolique pour faire ressortir avec un idéalisme confiant, les qualités physiques et morales des Okies, ces nouveaux pionniers du XX^e siècle.

« They brought them in around midnight and then, all night long, everyone along the corridor heard the Russian.
 ‘Where is he shot?’ Mr. Frazer asked the night nurse. ‘In the thigh, I think.’
 ‘What about the other one?’
 ‘Oh, he’s going to die, I’m afraid.’
 ‘Where is he shot?’
 ‘Twice in the abdomen. They only found one of the bullets.’ » (p. 355¹⁴)

L’incipit du « Joueur » nous projette d’emblée dans l’ambiance virilisée du récit policier des années trente, récit qui puise lui aussi dans le métarécit de la Frontière, celle-ci étant déplacée dans le milieu urbain, et où l’on reconnaît la figure paradigmatique du justicier ou celle du *hard-boiled guy*, très habile dans le maniement de l’arme à feu.

Le retour assez fréquent du mot *shoot* et ses formes conjuguées dans « Le Wyoming » est assez saisissant eu égard à sa récurrence et à la richesse morphologique de son emploi en deux langues, renvoyant aussi bien à la chasse qu’aux bagarres meurtrières opposant des bandes rivales. Le mot est francisé par les Fanton qui en font un verbe du premier groupe, lorsqu’ils évoquent les jeunes du coin, dont leur petit-fils André, en tant que des « sauvages [... qui] veulent shooter les uns les autres » (p. 346), lequel André est, comme le rappelle sa grand-mère, « ‘crazy pour le shooting’ » (*ibid.*). Cette atmosphère de violence virilisée va de pair avec l’ambiance alcoolisée qui domine les deux récits. Le paradigme du feu constitué par la chaleur brûlante, les armes à feu mais aussi par l’alcool rassemble en soi certains traits de la culture de la Frontière, tels qu’on peut les trouver dans la littérature populaire de l’Ouest héroïque, que ce soit dans les récits consacrés aux trappeurs « ensauvagés » de Charles Sealsfield (*Life in the New World*, 1835-1837), ou dans ceux de Timothy Flint (*The Shoshonee Valley: A Romance*, 1830), chez qui le trappeur ou le montagnard jouit d’une grande liberté sexuelle, aime la vie sauvage, les bagarres et la chasse. Les *dime novels* de Beadle glorifient elles aussi la violence virile, notamment celle mise en jeu par les « hommes aux deux pistolets »¹⁵.

Mais l’Ouest, c’est surtout la célébration de la liberté comme une sorte d’instinct indissociable de la vie elle-même. En ce sens la consommation de vin et de bière dans « Le Wyoming » d’alcools forts et de bière dans « Le joueur » est en soi une affirmation du principe de liberté fondateur d’américanité en cette période de Prohibition, qui est parue à beaucoup comme une trahison de ce qu’on peut appeler un instinct de liberté. La transgression, l’illégalité, deviennent ici une manière d’inscription de principes fondateurs, en quoi les Fontan peuvent être considérés malgré eux non pas comme des immigrés

¹⁴ « On les avait amenés vers minuit, et pendant tout le reste de la nuit, les cris du Russe résonnèrent dans les couloirs.

‘Où a-t-il été blessé ? demanda Mr Frazer à l’infirmière de garde.

— À la cuisse, je crois.

— Et l’autre ?

— Oh ! j’ai bien peur qu’il n’en ait plus pour longtemps.

— Où a-t-il été touché ?

— Il a reçu deux balles dans le ventre. Mais on n’en a encore retrouvé qu’une.’ » (p. 603).

¹⁵ Voir SMITH H.N., *op. cit.*

marginalisés et rétifs, mais, bien au contraire, les véhicules d'idéaux américains, ceux qui consistent en l'affirmation de la loi au sens universel ou symbolique, face aux lois dépravées de la cité.

Le *bootlegging* dans « Le Wyoming » donne aussi au récit la coloration d'une histoire policière ; mais c'est surtout « Le joueur » qui conjoint américanité et généralité. L'inspecteur de police paraît dans l'une des toutes premières scènes de la nouvelle, faisant subir à Cayetano, la victime mexicaine, un interrogatoire malgré son état de santé grave. Comme les récits de Frontière où vérité et découverte ou conquête sont confondus, et les récits policiers où vérité et savoir se confondent également, il semble à première vue que le récit emprunte une voie épique confortable, celle par quoi la vérité se trouve assujettie au savoir, c'est-à-dire à l'épreuve de l'empirisme positiviste et pragmatique.

Le pragmatisme de Mr Frazer est illustré par son attitude anti-idéaliste et désabusée, face à l'idéalisme révolutionnaire d'un des trois Mexicains venus jouer de la musique pour Cayetano. Dans l'autre nouvelle, le narrateur ne cède pas à l'enthousiasme idéaliste de Mme Fontan qui souhaite la réussite du candidat catholique à la présidence de la république, Al Smith, qu'elle appelle Schmidt, et qui est catholique comme elle.

Cette attitude critique et distante face aux idéalismes, va de pair avec le discours scientifique auquel le protagoniste a recours pour comprendre sa réalité : le fonctionnement des rayons X, de la radio, de l'anatomie humaine... Ce vecteur renforcé par le savoir médical et technologique chez les deux protagonistes, croise le paradigme religieux qui relève lui aussi d'une force identitaire affirmative. Le narrateur revendique son américanité mais aussi son catholicisme¹⁶. Dans « Le joueur », le catholicisme de sœur Cécilia est décrit de manière positive, d'autant plus que son ancrage dans la culture américaine est assuré par sa passion violente pour le base-ball.

Le paradigme religieux (catholique) s'articule avec l'immigration et la pluriethnicité, dont la centralité fondatrice est ici suggérée par la figure de l'immigré français travaillant dans la mine, ou celle de l'immigré mexicain ou russe travaillant dans les champs de betteraves, ou encore celle des Italiens et des Polonais auxquels il est également fait référence. Les différences intergénérationnelles dans le cadre de l'immigration sont également mises en lumière dans « Le Wyoming ». Les Fontan restent très attachés à leurs origines et montrent des signes de résistance à l'américanisation, ce qui équivaut en vérité à une forme de dénégation intrinsèque à la psychologie de la plupart des immigrés de la première génération. Justement, c'est loin d'être le cas de leur fils, marié à une Amérindienne, ni surtout de leur petit-fils qui, bien qu'il porte un nom très français, ne parle presque qu'en anglais, et semble façonné par les traits saillants de la culture de la Frontière, à savoir l'athlétisme et la virilité, tout en partageant cependant l'amour de la lecture avec le narrateur.

¹⁶ Hemingway s'est converti au catholicisme à la fin des années 1920, peu de temps avant son mariage avec sa seconde épouse Pauline Pfeiffer. Mais il a été un catholique plutôt tiède, voire récalcitrant.

D'autres aspects comportementaux ou éthiques permettent de dessiner les contours nets d'une adhésion consensuelle à l'*American way of life*, et à son éthique athlétique incarnée non seulement par le petit André, mais aussi par Sœur Cécilia dans l'autre nouvelle, que l'amour de sainteté n'empêche pas d'aimer passionnément le football (c'est-à-dire le football américain) et le baseball, amour partagé, avec une complicité touchante, avec Mr Frazer.

Le Texte d'Amérique écrit ici par Hemingway intègre d'autres composantes du Discours d'Amérique, tel l'optimisme assumé pleinement par le jeune et si habile joueur mexicain, qui, à l'instar des *frontiersmen* héroïques, est stoïque et reste confiant malgré sa blessure grave, parue mortelle au début. Il finit donc par s'en sortir en traversant pour ainsi dire le feu des armes comme la salamandre mythique traverse les flammes¹⁷.

Dans la sphère privée du protagoniste, l'optimisme est également de mise. Victime d'une chute de cheval, Mr Frazer, tout comme Cayetano, est paralysé et doit par conséquent rester enfermé dans une chambre d'hôpital. Outre la souffrance physique due à la fracture de la jambe, Frazer souffre moralement de ne pouvoir se déplacer librement, autrement dit, de ne pouvoir maîtriser, comme il l'aurait souhaité, le cours de son destin en l'assujettissant à un objectivisme pragmatique.

Les cheminements transidentitaires du désir

Cependant, Mr Frazer, qui est un écrivain, est capable de produire des lignes de fuite au sens deleuzien de l'expression : un devenir imaginaire, des « visions », des ouvertures, illustrées par la notion très américaine de traversée, ici suggérée minimalement par le regard et l'écoute, lesquels introduisent de la mobilité, de la liberté dans l'espace figé de la chambre d'hôpital, métaphore de la part pathologique et dépendante du sujet.

Deleuze, qui lit la littérature américaine à la lumière des notions de fuite et de déterritorialisation, en saisit la spécificité de cette littérature qu'il considère supérieure, dans cette capacité de fuir et de « faire fuir le système » dans son ensemble :

« La ligne de fuite est une déterritorialisation. Les Français [...] pensent que fuir, c'est sortir du monde, mystique ou art, ou bien que c'est quelque chose de lâche [...]. Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. [...] Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. La littérature anglaise-américaine ne cesse de présenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par ligne de fuite. [...]. Tout y est départ, devenir, passage, saut, démon [...], rapport avec le dehors. [...] La littérature américaine opère d'après des lignes géographiques : la fuite vers l'Ouest, la découverte que le véritable Est est à l'Ouest, le sens des frontières comme quelque chose à franchir, à repousser, à dépasser. Le devenir est géographique¹⁸. »

Le *devenir géographique* induit une logique non pas de destination mais de cheminement, de traçage infini de lignes de fuite, de dépassement, de négation du passé ; imposition d'une pure

¹⁷ Le feu des armes ou la chaleur excessive du désert.

¹⁸ DELEUZE G., *Dialogues*, avec Claire Parnet, Paris, Éd. Flammarion, 1977, 47.

logique spatiale qui fait alterner la déterritorialisation et la reterritorialisation. Le texte d'Amérique produit ici par Hemingway donne raison à Deleuze. Dans les deux récits, les deux lieux où se déroule l'action sont en quelque sorte des lieux-frontières, n'étant pour le protagoniste que des stations ou des lieux de passage, un moment prolongé volontairement dans « Le Wyoming » et accidentellement dans « Le joueur ». Le départ annoncé des deux protagonistes met un terme à la fixation spatiale (l'intériorité de la maison des Fontan ou celle de la chambre d'hôpital) et donne une extension concrète à la ligne de fuite tracée dans le récit. Ainsi, la mobilité ancre inmanquablement les deux récits dans une dimension américaine d'ensemble, suffisamment connue et commentée par de nombreux auteurs, dont Tocqueville, Twain, Thomas Wolfe, Baudrillard ou Pétilion, pour qu'on se contente ici de la mentionner. Ce qui retient l'attention, c'est la mobilité mentale chez le protagoniste, qui lui permet de parer à l'immobilisme imposé par les circonstances. Le protagoniste trace ses propres lignes de fuite par le regard et par l'oreille ; une oreille qui voit ce qu'elle entend !

La circulation visuelle et auditive dit de manière minimaliste cette percée qui rend le Texte d'Amérique lui-même une Frontière, c'est-à-dire une mobilité permanente, historiquement réduite (et avec elle les grandes possibilités épiques) mais sémiotiquement tout aussi significative. Il en est ainsi de ce signe minimal qu'est la montagne brièvement regardée par le narrateur, mais dont la trivialité, due à la réduction expressive de l'écriture chez Hemingway, est dépassée lorsqu'on saisit la puissance du fantasme et du désir qui cherchent à l'animer comme un écran où le sujet pourrait réaliser des percées, des trouées ou des passages.

Le narrateur de « Wyoming », attablé à boire de la bière en compagnie de sa fournisseuse française, dit de manière banalement constative qu'on peut voir les montagnes à travers l'écran formé par le feuillage des arbres :

« The next afternoon I drove out to Fontan's, through the shade of the town, then along the dusty road, turning up the side road and leaving the car beside the fence. It was another hot day. [...]

I sat on the back porch and looked through the screen and the leaves of the tree at the heat and, away off, the mountains. There were furrowed brown mountains, and above them three peaks and a glacier with snow that you could see through the trees. The snow looked very white and pure and unreal. Madame Fontan came out and put down the bottles on the table. » (p. 348⁹)

Le regard contemplatif ne relève pas d'une fixation romantique mais d'une circulation qui performe le désir, saisissable dans le mouvement de franchissement même de l'écran de feuillage, et la capacité de deviner une autre scène au-delà de l'écran. Ces petites traversées

⁹ « Le lendemain après-midi, je revins chez les Fontan, en roulant à l'ombre des maisons de la ville, puis sur la route poussiéreuse. Je pris le chemin latéral et garai la voiture le long de la barrière. C'était encore une journée étouffante. [...]

Je m'assis sur le seuil, contemplant à travers l'écran des feuilles l'air embrasé et les montagnes lointaines. C'étaient des montagnes brunes sillonnées de rides dominées par trois pics, et un glacier blanc de neige qu'on devinait à travers les arbres. La neige si pure dans sa blancheur éclatante semblait irréaliste. Madame Fontan réapparut, posa les bouteilles sur la table. » (p. 595).

visuelles dévoilent un paysage montagneux qui, encore une fois, invite au départ comme le suggère le simple jeu de contraste. Cette rêverie de l'ailleurs ici contenue, refait surface de manière plus confirmée vers la fin du récit, lorsque le narrateur compare le paysage à l'Espagne :

« We were through the town and out on the smooth road beyond, with the stubble of grain-fields on each side and the mountains off to the right. It looked like Spain, but it was Wyoming.

[...]

They were farther away now and they looked more like Spain than ever. The road curved and climbed again, and ahead there were some grouse dusting in the road. They flew as we came toward them, their wings beating fast, then sailing in long slants, and lit on the hillside below. » (p. 353-354²⁰)

Quitter le Wyoming s'inscrit dans un mouvement significativement ascensionnel et libérateur, car la rêverie espagnole libère aussi la tension contenue, muettement accumulée pendant ces moments de convivialité, pendant lesquelles le narrateur subissait aussi ce qu'il convient d'appeler « la jouissance étouffante de l'Autre », telle qu'incarnée par « Madame Fontan ». La détente comique de la fin est justement subséquente à l'évocation de l'Espagne, affect vital souligné en outre par le mouvement d'envol gracieux des oiseaux. La détente comique (*comic relief*) est justement subséquente à l'évocation de l'Espagne, affect vital souligné en outre par le mouvement d'envol des oiseaux.

Dans « Le joueur », c'est l'oreille elle-même qui vagabonde en suivant les ondes radiophoniques, selon un mouvement qui significativement mène encore plus loin vers l'Ouest. Les obstacles dressés devant le désir pendant le jour sont levés la nuit, ce qui met de nouveau en lumière l'idée optimiste du dépassement possible des écueils :

« In that hospital a radio did not work very well until it was dusk. They said it was because there was so much ore in the ground or something about the mountains, but anyway it did not work well at all until it began to get dark outside; but all night it worked beautifully and when one station stopped you could go farther west and pick up another. » (p. 358²¹)

Il suffisait de : pas d'écueil, donc, ni de limitations, mais une logique de traversée que dicte la simple géographie devenue une graphie du possible ou des possibles, coïncidence réitérée

²⁰ « Nous avons traversé la ville et défilions sur la route lisse au milieu des chaumes. A droite, à l'horizon, se profilaient les montagnes. On aurait dit l'Espagne mais c'était le Wyoming.[...] Elles s'éloignaient maintenant et le paysage rappelait de plus en plus l'Espagne. La route grimpait toujours en spirale et nous aperçûmes soudain devant nous des grouses qui s'ébrouaient dans la poussière de la route. Elles s'envolèrent à notre approche avec des battements d'ailes rapides ; après un long vol plané, elles se posèrent sur la colline en contrebas. » (p. 602).

²¹ « Dans cet hôpital, la radio marchait très mal jusqu'à la tombée de la nuit. On prétendait que la surabondance du minerai dans le sol ou bien les montagnes en étaient responsables. En tout cas, ça ne marchait pas bien du tout avant la nuit noire. Mais, jusqu'à l'aube, elle marchait magnifiquement et quand une station s'arrêtait, il suffisait d'en prendre une autre plus à l'ouest. » (p. 606).

entre le désir et l'objet du désir, car même lorsque l'Ouest comme réservoir imaginaire épuise temporairement ses virtualités, l'impasse se transmue en passage ; la traversée est aussi une question de rebondissement ! Ainsi,

« The last one that you could get was Seattle, Washington, and due to the difference in time, when they signed off at four o'clock in the morning it was five o'clock in the morning in the hospital; and at six o'clock you could get the morning revellers in Minneapolis. That was on account of the difference in time, too, and Mr. Frazer used to like to think of the morning revellers arriving at the studio and picture how they would look getting off a street car before daylight in the morning carrying their instruments. Maybe that was wrong and they. [...] He had never been in Minneapolis and believed he probably would never go there, but he knew what it looked like that early in the morning. » (p. 358²²)

Comme dans l'extrait précédent, la ligne de fuite équivaut en même temps à un creusement imaginaire qui libère les possibilités du désir, ici épanoui par la référence à la noce et à la musique, laquelle ne s'arrête pas grâce à une pure logique géographique, temporalité d'une jouissance nocturne mise en musique, qui s'étire grâce à l'immensité de l'espace. La ligne de fuite creusée mentalement mène vers des lieux de plaisir comme le suggère la référence aux noceurs musiciens du Minneapolis, mais surtout la rêverie érotique libérée par l'écoute de certaines chansons comme « Betty Co-ed » (« Betty au collègue mixte »), qui est une « bonne chanson, mais sa parodie qui lui venait inévitablement à l'esprit, devenait peu à peu d'une obscénité telle que, seul à l'apprécier, il finit par laisser la chanson revenir à son thème véritable : le football » (p. 607-608).

Cette déterritorialisation mentale est rendue possible grâce à la sensibilité de surface très développée chez le protagoniste, telle que le montre la force de pénétration auditive et visuelle, ici comme dans l'autre récit, laquelle force lui permet de voir ce qu'il entend et de deviner ce qu'il ne voit pas, pour accéder à des lieux de jouissance vitale, pouvant ainsi tenir à distance la jouissance mortifère à l'œuvre en lui également.

L'ensemble de ces possibles agrégés dans les deux nouvelles, ont cependant une dimension interfaciale, que permet d'identifier la structure sous-jacente du récit, à savoir la dissociation. En effet, failles, malentendus, ratages et forces de rupture trament et chaînent un autre récit intégré dans le métarécit dramatisé de l'Ouest. L'écriture-limite de Hemingway procède à un

²² « La dernière [station] était Seattle, [dans l'état de] Washington et, par suite du décalage de l'heure, quand l'émission était suspendue à quatre heures du matin, il en était cinq à l'hôpital, et à six heures on pouvait prendre les 'revellers' à Minneapolis et Mr. Frazer se plaisait à imaginer l'arrivée au studio des 'revellers' descendant du tramway avant l'aube, leurs instruments sous le bras. [...] Il n'avait jamais été à Minneapolis et pensait bien n'y jamais aller, mais il connaissait exactement l'aspect de la ville à cette heure-là du matin. » (p. 606-607).

glissement de paysage, comme on dit d'un glissement de terrain, qui ouvre des failles dans le sujet et en même temps dans l'édifice imaginaire de l'américanité épique rassurante.

Il convient d'examiner à présent les forces de renversement à l'œuvre dans les deux récits ; renversement de quoi ? de la logique identitaire. La traversée prend ici le sens d'un *trans-identitaire* difficile à saisir parce que non concentré en un point particulier qui serait une conscience centrale maîtresse du discours, mais dans l'éparpillement et la fragmentation d'éléments ou de détails, dont l'agrégation permet néanmoins de reconnaître une figure dans le tapis, celle-ci racontant l'histoire d'une autre traversée. Le processus de complexification ne s'arrête pas avec ce jeu de renversement formalisé, par quoi le Discours d'Amérique se *textualise*, mais s'articule avec une logique de creusement de l'intime, ce qui induit une écriture-limite qui sait faire jouer, en outre, les paradoxes de l'extime : le West-Land dit en même temps son envers, celui-là même que T.S. Eliot met en vers dans son célèbre *Terre vaine* ou *Terre gaste*, ce *Waste Land*²³, donc, auquel mon titre fait référence par le jeu de la paronomase.

Le *Waste Land* : la limite infranchissable du réel

En vérité, l'envers du décor est déjà là, planté dès la scène initiale de « Wyoming » : une vallée poussiéreuse étouffée par la chaleur où des petites maisons en bois situées dans les abords de la ville « rôti[sent] au soleil (*baking in the sun*) »²⁴. Certes il y a les montagnes enneigées et les champs de blé doré qui s'étendent dans la vallée, référence à la résistance épique de l'homme évoquée plus haut. On peut cependant voir dans la radicalité du contraste entre une chaleur excessive et la fraîcheur suggestive des glaciers et des sommets enneigés, une manière non pas de simple juxtaposition ou un « contraste de complémentarité », mais une *dissociation* qui intègre dans son spectre un ensemble de détails ou de fragments attestant également l'instabilité de l'Arcadie. Il ne s'agit pas d'une simple convention à la manière de « *et in Arcadia ego* », mais d'un montage problématique, un jeu tragique sur les limites ou leur expérience : ce qui dit la vie (le jeune doré du blé) peut aussi vite libérer des forces de mort (sécheresse) comme le suggère déjà la poussière qui plane dans l'air de temps à autre. En vérité, cette dissociation traverse les deux récits, qu'il s'agisse de scène diégétique (c'est-à-dire ?) ou de cadre énonciatif.

La famille Fanton est tiraillée par des divisions explicites et implicites. On perçoit tout d'abord des divisions vénielles, des différences physiques ou comportementales, mais significatives dans le système économe de Hemingway : Madame Fontan est replète et rude,

²³ Eliot écrit « wasteland » en deux mots.... Cet adjectif décrit une terre ou un terrain à l'abandon, désert/e, dévasté/e. Ce sens est bien traduit par un adjectif de l'ancien français « gast » : (d'une terre) dévastée, ruinée, vide, abandonnée, déserte... C'est d'ailleurs ainsi qu'on traduit parfois le titre : *Terre gaste* (ou parfois *Terre vaine*).

²⁴ *To bake*, c'est littéralement « faire cuire au four ». Comme verbe intransitif, il signifie « cuire ».

tandis que son mari est un homme « délicat ». Madame Fontan aime la bière, tandis que son mari est, comme elle l'indique elle-même, « crazy pour le vin ». Mais c'est surtout la relation avec sa bru qui semble problématique. Selon elle, elle n'est rien de plus qu'une obèse bonne à rien, sans culture culinaire, incapable de nourrir convenablement son fils, qui est, à son grand dam, « crazy pour elle » (p. 343). *Pour elle* ; l'inconscient qui parle dans les mots ou par eux dit, lui : *pas pour moi*. La jalousie intestine de la mère est telle qu'elle croit connaître le poids de sa bru : quand le fils significativement innommé l'a amenée à la maison la première fois, elle pesait, nous dit Madame Fontan, cent quatre-vingt-cinq livres ; maintenant elle en pèse deux cent vingt-cinq. La haine jalouse de la belle-mère est évidente dans son évaluation du poids de sa bru tout à fait arbitraire et ridiculement précise.

En outre, elle lui reproche d'être mal élevée car elle utilise des expressions comme « sonofabitch [*sic*] » ou « goddam ». Par contraste, Monsieur Fontan est très poli qui choisit précautionneusement les mots à utiliser et à bannir, comme lorsqu'il évoque le mauvais comportement de clients venus s'approvisionner en vin :

« [...] “When they come again I locked the door. ‘No,’ I said. ‘Not for hundred fifty dollars.’ My God, no.”

“There is a word for such people when they do like that, in French,” Fontan said. He stood looking very old and tired from the heat.

“What?”

“Cochon,” he said delicately, hesitating to use such a strong word. “They were like the cochon. C’est un mot très fort,” he apologized, “mais vomir sur la table—” he shook his head sadly.

“Cochons,” I said. “That’s what they are—cochons. Salauds.” » (p. 349-350²³)

Or, le même Monsieur Fontan, si délicat soit-il, fait montre d'un comportement impulsif étonnamment violent, lorsqu'il ne trouve pas de vin (dont « il est crazy ») dans la maison servant de cache et qu'on suppose appartenir à son fils et de sa belle-fille, sur laquelle il fait pleuvoir des insultes en l'appelant à la cantonade « son of a bitch » (« fils de pute », *sic*) (p. 352), lorsqu'il trouve la maison fermée, comme s'il ne supportait pas la frustration d'avoir buté sur « rien » au lieu de l'objet du désir supposé. D'où un effondrement subjectif surprenant et brutal : il avait l'air « abattu », « effondré », « très vieux »... (p. 601-602)

Ces contradictions comportementales ne sont pas exploitées psychologiquement ; elles éclairent par contre les fissures qui lézardent l'édifice social et culturel, dimension négative soutenue par l'attitude anti-américaine des Fontan. Ceux-ci expriment ouvertement par

²³ « [...] “S'ils reviennent, je bouclerai la porte. ‘Ah ! non, dis-je. Pas pour cent cinquante dollars.’ Bon Dieu, non. En français, il y a un mot pour les gens de cette espèce.” Il était là, debout, très vieilli et abattu par la chaleur.

“Quel mot?”

— Cochon, fit-il doucement, hésitant à prononcer un mot aussi fort. Ils étaient comme des *cochons*. *C'est un mot très fort, s'excusa-t-il. Mais vomir sur la table*,” et il hocha la tête avec tristesse.

“*Cochons*, dis-je, voilà ce qu'ils sont – *cochons, salauds*.” » (p. 597).

ailleurs leur rejet ou leur haine des autres étrangers, à l'instar des Italiens dont ils se moquent, ou des Polonais qu'ils haïssent viscéralement²⁶.

La violence n'est pas seulement intercommunautaire mais aussi intracommunautaire, comme en témoignent les rixes constantes entre les bandes de jeunes, dont leur petit-fils André, qui passent leur temps à se bagarrer violemment. Les Polonais, semble-t-il, s'entretuent « tous les dimanches ». Notons enfin que dans « Le joueur » cette violence intracommunautaire frappe les Mexicains eux aussi.

Cette éthique de la cité divisée, nettement contrastée avec le mythe fondateur de la « Cité sur la colline », est articulée avec un ensemble de détails renvoyant aux notions de malentendu, de non-coïncidence de séries, de butée sur l'altérité ou encore de contradiction. La traduction des propos de l'homme mexicain blessé est mauvaise, le détective n'obtient pas de réponses satisfaisantes de la part de la victime. Même la station locale de Hailey est perturbée par les rayons X qui empêchent la diffusion des programmes radio à partir de neuf heures du matin²⁷. Les attentes ne correspondent pas aux anticipations. Les trois Mexicains venus jouer de la musique pour l'homme blessé ne sont pas ses amis, comme le pense Mr. Frazer au début, mais ceux de son agresseur. Dans « Le Wyoming » la satisfaction orale anticipée (le nouveau vin) n'aboutit pas. Et c'est également une frustration qui marque le champ de l'oralité (dont on saisit la dimension régressive, et donc violente dans l'inconscient) qui apparaît à la fin de « Le Wyoming », puisque les Fontan ont attendu en vain l'arrivée du narrateur et de sa compagne, qui n'avaient pas compris qu'ils seraient ainsi attendus pour le dîner.

La dissociation caractérise non seulement les séries mais également les personnages eux-mêmes. C'est ainsi qu'on a affaire à une nonne follement éprise de football et de baseball, à un jeune adolescent qui aime lire tout en faisant partie de bandes violentes, dissociation similaire à celle qui caractérise l'agresseur de Cayatano dans l'autre nouvelle, puisque la même personne ayant logé deux balles dans le ventre de Cayetano et une autre dans la jambe du Russe qui se trouvait là par hasard, est en même temps le meilleur joueur de guitare de la ville. Le malentendu est permanent : Madame Fontan, qui apprend que le narrateur « fait des livres », ne comprend pas par là qu'il les écrit mais qu'il les fabrique à l'usine. Pour le narrateur, la conversation porte sur la chasse alors qu'ils parlent en fait de pêche (p. 345)...

Hemingway, qui fait du dialogue la structure essentielle de son récit ici et ailleurs, nous montre jusqu'où et comment le sujet et sa vérité sont assujettis à la chaîne du discours. Pour lui, le malentendu est au fondement des relations humaines, contredisant ainsi le fantasme de complémentarité, la prétention de l'imaginaire à pouvoir faire d'heureuses synthèses. Le malentendu renvoie à la condition même de l'être parlant chez qui il n'y a pas de coïncidence

²⁶ Mme Fontan égrène quelques remarques racistes paradigmatiques, toujours les mêmes, quel que soit le temps ou l'espace, à savoir la fourberie de l'autre et donc le danger de la dissimulation qui lui est toujours associé, la fausseté et le mensonge (les « Polacks » sont certes catholiques, mais de faux Catholiques, p. 347), son analité (ils sont sales, p. 347), barbares, violents et irrationnels (ils s'entretuent)... En cherchant à changer le sujet de la conversation lorsque celle-ci s'embourbe dans le discours raciste, le narrateur marque ses distances avec l'attitude des Fontan, tout en assumant son rôle de narrateur.

²⁷ Hailey est par erreur située dans le Montana, alors qu'elle se trouve dans l'Idaho, pas bien loin (15 km) de l'endroit où Hemingway allait se tuer quelque trente ans plus tard.

entre ce que le « je » veut dire et ce que ce même « je » dit en vérité. Dans cette perspective, il ne peut y avoir de coïncidence possible entre le « vouloir-dire » et le « pouvoir-dire », car, en vérité, on dit toujours mal ou pas assez, laissant percevoir pour ceux qui savent entendre un hiatus entre ce que le verbe laisse saisir de nous-même et ce qu'on est intérieurement²⁸. La vérité du sujet est *mal entendue* parce que le langage divise la vérité comme unité supposée, et en rend l'énonciation intégrale impossible *matériellement*.

Le vagabondage vers l'Ouest, la ligne de fuite géographique, est un revenir : la logique de l'espace s'effondre en quelque sorte à cause de percées temporelles ou mnésiques dont on ne saurait faire l'économie. La logique spatiale de la route ou de la grand-route, basée sur l'analogie, sur la prolifération métonymique, sur la disponibilité de l'objet du désir et l'éploiement infini de l'imaginaire, ne tient donc pas. Pourquoi ? Parce que l'imaginaire est chez Hemingway dominé par le symbolique, ordre différentiel, interstitiel, lieu du « je » et de sa parole fondatrice. Le moi et ses leurres sont démentis par l'autre ; le même révèle l'autre, de même que les figures de l'altérité a priori catégorisées (sexuellement, ethniquement) sont ou peuvent être des figures révélatrices du même.

²⁸ Lacan n'a cessé de le rappeler dans ses séminaires ceci que « le fondement même du discours interhumain est le malentendu ». Voir LACAN J., Séminaire III, *Les psychoses*, Paris, Ed. du Seuil, 1981, p. 184.