Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

18 | 2017

L'immobilité vive

Dans le feu de la guerre et de l'amour : l'étirement de l'instant chez Hemingway

The Fire of War and of Passion: Time Suspended in Hemingway's War Novels

Marie-Odile Salati

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2290>

DOI : 10.4000/polysemes.2290

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Marie-Odile Salati, « Dans le feu de la guerre et de l'amour : l'étirement de l'instant chez Hemingway », *Polysèmes* [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2290> ; DOI : 10.4000/polysemes.2290

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Polysèmes

Dans le feu de la guerre et de l'amour : l'étirement de l'instant chez Hemingway

The Fire of War and of Passion: Time Suspended in Hemingway's War Novels

Marie-Odile Salati

- 1 Dans son ouvrage de référence sur la littérature américaine, *Love and Death in the American Novel*, Leslie Fiedler affirmait en 1960 : « [...] in *For Whom the Bell Tolls* Hemingway has written the most absurd love scene in the history of the American novel » (Fiedler 304). C'est ce passage prétendument grotesque que je souhaiterais, entre autres, examiner car il me paraît présenter le plus grand intérêt en matière de représentation littéraire. Là où le critique met l'accent sur l'amour et voit une preuve de la superfluité de la femme dans l'univers masculin d'Ernest Hemingway¹, une interprétation qui a longtemps valu une réputation de macho invétéré au romancier, je perçois un discours sur la mort et un corps-à-corps avec le temps, que l'on retrouve en des termes très semblables dans des scènes de guerre du même roman et de l'œuvre plus ancienne *A Farewell to Arms*, lorsque le protagoniste est touché par un éclat d'obus à l'origine de la blessure traumatisante dans un cas, fatale dans l'autre. Ces situations *a priori* antithétiques ont en commun de donner lieu à un étirement infini de l'instant, qui repose sur une tension entre immobilité et mouvement. Le temps est envisagé de manière paradoxale à la fois comme un suspens et un écoulement, doté à la fois de la fixité de l'image visuelle et du rythme cadencé du discours.
- 2 Dans le paragraphe évoquant la seconde d'impact du tir ennemi sur le corps de Frederic Henry durant la première guerre mondiale, on peut discerner l'esquisse d'un questionnement existentiel et esthétique devenu central dans le roman de 1940 sur la guerre civile espagnole, à savoir l'exploration de la fragile frontière entre vie et mort, qui peut être franchie si rapidement et de façon si aléatoire. C'est le point critique de suspens entre les deux états qu'interroge la fiction, ce moment d'indécision qui échappe à l'emprise du temps et qui peut basculer d'un côté comme de l'autre. Les deux scènes d'amour physique de *For Whom the Bell Tolls* entre l'artificier américain Robert Jordan et la

jeune combattante de guérilla espagnole Maria, épisodes rapportés en focalisation interne, s'appuient sur la même écriture ambivalente du temps. Dans les deux longs passages de monologue intérieur correspondants, le discours du soldat présentant l'échec de la mission de sabotage, et donc une fin imminente, tente désespérément de figer le présent de l'extase, alors que pour ce faire, il lui faut s'engager dans une dynamique amorçant l'inéluctable marche vers la catastrophe attendue.

- 3 Que le héros soit exposé au feu des armes ou de l'amour, il s'agit pour l'auteur de traduire en mots un paroxysme, une conscience suraiguë de l'instant présent vécu au maximum de son intensité du fait qu'il est condamné à ne pas se répéter. Le personnage fait l'expérience du plein de l'existence tout en entrevoyant en creux le néant à venir et c'est le principe d'« immobilité vive » à l'œuvre dans l'écriture qui exprime ce paradoxe tragique. La tension s'exerce sous différentes formes qui vont maintenant être analysées.
- 4 Nous examinerons en premier lieu la spatialisation de la représentation qui transforme le suspens du temps en un parcours, notamment par un emprunt à la technique des arts visuels. Nous verrons ensuite comment l'événement ponctuel est étiré et doté d'un mouvement propre grâce au procédé de l'agrégation, qui affecte d'une part les impressions sensorielles pour aboutir à la synesthésie, d'autre part la chaîne syntaxique, de sorte que l'instant est figé, curieusement, au moyen de la progression du discours. Enfin, l'attention se portera sur les courts-circuits du sens, provoqués par des énoncés qui tirent simultanément en direction de l'immobilité et du mouvement, le plus souvent en raison du décalage entre ce que dit le texte au niveau lexical et ce qu'il fait sur l'axe syntagmatique, une tension qui trouve sa forme la plus aboutie dans l'usage de la répétition.
- 5 Un procédé récurrent dans le récit consiste à spatialiser la représentation de l'instant critique, dimension traditionnellement prêtée aux arts visuels suite à la distinction établie par l'écrivain allemand Lessing entre poésie et peinture. L'événement scandaleux de la blessure, qui fige le temps et l'histoire personnelle de Frederic Henry, est rapporté comme une sortie hors du corps, et le suspens entre vie et mort comme un mouvement d'éloignement progressif, souligné par la triple répétition de la particule « out », qui prend le relais de son symétrique temporel « on and on » deux lignes plus haut : « I felt myself rush bodily out of myself and out and out and out and all the time bodily in the wind » (FA 50). L'équation est explicitement réalisée dans le dernier segment de cette phrase où les deux dimensions voisinent côté à côté comme des données interchangeables. L'accident ponctuel se mue en un parcours, qui étire le temps tout en l'immobilisant à cet endroit précis. De plus, l'opposition entre les limites du corps anormalement franchies et l'immensité de l'étendue qui s'ouvre alors, redoublant la contradiction entre la fixité du corps terrassé et l'échappée hors de celui-ci, exprime sous forme métaphorique la tension entre la finitude humaine de la mort entrevue et l'infini de la vie qui se poursuit. Se trouve ici illustré le paradoxe que Jean-Paul Goux décèle dans l'écriture en se référant à Flaubert : « "Écrire des phrases", c'est faire l'épreuve du temps, de cette tension qui est au cœur du temps, entre la finitude et l'infinitude, entre l'impensable achèvement qui clôt la vie et l'inachèvement propre à toute vie qui se maintient et continue » (Goux 68). Il est intéressant de noter que la première scène d'amour de *For Whom the Bell Tolls* présente un schéma similaire. L'instant de projection hors du présent est évoqué sous forme de couloir débouchant sur une impasse spatiale, qu'esquisse l'adverbe de lieu « nowhere » et qui figure la mort négatrice d'avenir heureux à deux : « For him it was a dark passage which led to nowhere » (FWBT 159).

- 6 C'est de nouveau en termes de mouvement dans l'espace qu'est rapporté le redémarrage de la vie et de l'écoulement objectif du temps une fois le choc du bombardement passé. Après un instant d'indécision entre les deux états d'être et de non-être, traduit par le verbe « floated », l'élan centrifuge s'inverse pour laisser place à ce qui est signalé comme un retour par la particule « back » réitérée : « Then I floated, and instead of going on I felt myself slide back. I breathed and I was back » (FA 50). Cependant, nouveau renversement, le déplacement décrit s'opère sur fond d'immobilité physique, mise en relief par la répétition délibérée du verbe « bouger » qui, en se conjuguant à la forme négative, souligne l'échec du sursaut en avant : « I tried to move but I could not move » (50).
- 7 Le même épisode dans *For Whom the Bell Tolls* donne également lieu à un traitement spatial. Le suspens du temps précédant l'impact de l'obus funeste est suggéré à l'aide d'une juxtaposition de clichés de type photographique que Deleuze nomme « plans fixes » dans ses ouvrages sur le cinéma (Deleuze 1985, 32) ou encore une succession de « tranches d'espace » (Deleuze 1983, 41), gros plans sur le pont dynamité par le héros, sur la brèche produite, puis un petit tank sur la route d'accès au pont, ensuite le gros tank meurtrier, pour finir avec le canon de ce dernier. Le parcours horizontal est encore appuyé par plusieurs notations spatiales telles que « in the center » et « behind » mentionné deux fois (FWBT 460). On assiste au « renversement » noté par le critique, « qui fait, non plus du temps la mesure du mouvement, mais du mouvement la perspective du temps » (Deleuze 1985, 34). Il s'installe alors une tension entre le statisme des images perçues simultanément par l'œil du protagoniste et le mouvement invisible de l'obus dévastateur dont il est la cible sans pouvoir anticiper les conséquences de la scène appréhendée, du fait même de l'immobilité de celle-ci.
- 8 Le lien implicite est établi lors du deuxième tir, dont le récit reflète un passage du plan fixe à l'image-mouvement propre à la technique cinématographique et encore définie par Deleuze comme « la coupe mobile d'une durée » ou « une étape » du « changement du tout » (Deleuze 1983, 36 et 32). Le moment d'impact est rapporté en une seule longue phrase qui progresse par polysyndète, chaque segment constituant une phase dans le processus de l'explosion. La seconde effective de bombardement est décomposée en une série de plans narratifs dont la totalité véhicule le mouvement destructeur : « [...] he looked back at the bridge and saw the bright flash from the heavy, squat, mud-coloured tank there on the road and then he did not hear any whish but only a banging acrid smelling clang like a boiler being ripped apart and he was under the gray horse » (FWBT 460-461, je souligne). Le discours profite de la polyvalence de la coordination « and » en anglais, outil de l'énumération permettant d'ajouter un élément supplémentaire dans une description statique et indicateur temporel servant à retracer un enchaînement chronologique².
- 9 Ainsi qu'on peut le constater dans l'exemple précédent, Hemingway combine souvent la spatialisation de la représentation avec une abondante évocation de sensations qui contribue à étirer le temps de l'événement. Influencé par le cubisme, qui battait son plein à l'époque de son séjour en France dans les années 1920³ et faisait triompher l'idée d'une présentation simultanée des diverses facettes de l'objet observé, l'auteur s'attache à retranscrire l'ensemble des sensations qui composent l'instant fatidique, parvenant de la sorte à dilater la durée grâce à une inflation de la syntaxe. Alors qu'il savoure son morceau de fromage arrosé de vin, arrière-plan olfactif, Frederic Henry enregistre, au sein d'une même phrase, à la fois le sifflement puis le fracas du tir de mortier, domaine de l'ouïe, l'éclair blanc de la déflagration, domaine de la vue, et le courant d'air qui affecte le sens du toucher, également convoqué par la chaleur implicite dans l'analogie du four

industriel brusquement ouvert : « I ate the end of my piece of cheese and took a swallow of wine. Through the other noise I heard a cough, then came the chuh-chuh-chuh-chuh—there was a flash, as when a blast-furnace door is swung open, and a roar that started white and went red and on and on in a rushing wind » (FA 50). Lorsque le protagoniste reprend connaissance, les impressions visuelles et auditives sont de nouveau intimement mêlées. L'accumulation de notations minutieuses au moyen de la polysyndète confère à la seconde de perception une amplitude démultipliée, renforcée par le mouvement des objets qu'exprime à double reprise le verbe « go up », à tel point que le narrateur éprouve le besoin de rappeler la concomitance des sensations dans un énoncé synthétique « all this in a moment » (FA 50). L'auteur procède de la même manière lorsqu'il dépeint l'approche de l'obus perçue par Robert Jordan à la fin de *For Whom the Bell Tolls*, dans l'extrait cité plus haut (460-461). Il inclut en outre dans son bouquet d'impressions sensorielles la dimension olfactive de l'âcre odeur de poudre.

- 10 Le critique Tony Tanner souligne les répercussions temporelles de cet examen successif des sens corporels éveillés lors des instants à forte charge émotionnelle. Il attribue au procédé le pouvoir de compenser l'absence de durée par l'intensité et de fixer une expérience de nature fugitive afin d'en garantir la permanence⁴. À sa suite, Clara Mallier insiste, à propos de *The Sun Also Rises*, sur l'effet de « succession chronologique » produit par l'enregistrement séparé de chaque perception⁵. Outre l'indéniable production d'authenticité réaliste à laquelle concluent les deux chercheurs, on peut, semble-t-il, voir plus dans cette stratégie narrative et prêter le surcroît d'intensité à la tension qui s'établit entre d'une part l'impression de mouvement découlant de l'apparent déroulement temporel soutenu par l'énumération discursive, d'autre part la fixité de la trace sensorielle gravée dans la mémoire.
- 11 Ce paradoxe est encore accusé par le recours à la synesthésie, qui permet par exemple à Frederic Henry d'approcher au plus près le traumatisme de l'explosion dans la narration de la scène : « [...] there was a flash [...] and a roar that started white and went red and on and on in a rushing wind » (FA 50). Il est possible de considérer la présentation séquentielle de chaque sensation comme une juxtaposition d'instantanés que la linéarité du récit littéraire ne peut traiter que l'un à la suite de l'autre mais qui, dans les arts visuels, seraient fournis de manière simultanée, en superposant son et image au cinéma, ou bien en combinant image et onomatopée verbale ou symbole graphique de bruit dans la bande dessinée. De ce fait, la synesthésie serait un aboutissement logique effectuant une économie de temps et de moyens, et opérant une condensation de multiples données sensorielles produites en même temps. Dans ses travaux sur la synesthésie chez Proust, Marisa Verna souligne la synchronie inhérente au phénomène, par étymologie « simultanéité des perceptions », ainsi que le principe d'agrégation qui le fonde et qui contribue à créer une impression de profondeur de l'expérience : « retrouver toute l'épaisseur du vécu à travers la pluralité des sens » (Verna 2006, 512-515⁶). L'image synesthésique permet ainsi à Hemingway de creuser le temps, de démultiplier l'instant ponctuel en une pluralité d'événements superposés traduisant le suspens de la durée subjective. Il semble que cette inflation relève davantage d'une stratégie esthétique que d'une fidélité à la réalité biographique. En effet, dans la lettre envoyée par le futur romancier à sa famille depuis son lit d'hôpital milanais et dans laquelle il retrace les circonstances de sa blessure, l'impact est évoqué succinctement en une seule proposition, le passage par la sensation étant mis au service de l'effet réaliste : « The machine gun bullet just felt like a sharp smack on my leg with an icy snow ball ». En outre, la

description des bombardements se concentre sur les éléments sonores, mêlant lexique du bruit (« noise », « hear », « the crash ») et onomatopées variées (« wheeeee whoosh-Boom », « boom, boom, boom, boom », « Tat a tat, tat a tat ») dans des phrases courtes, mais n'inclut pas de détails visuels, et encore moins de synesthésie⁷. La version fictionnelle, en jouant sur la pluralité des sensations, s'emploie bien à distendre le présent ponctuel.

- 12 Le principe d'agrégation destiné à étirer le temps est également à l'œuvre, de façon plus manifeste, au sein de la chaîne syntaxique, allongée au maximum de ses possibilités par l'énumération soutenue par la polysyndète. L'instant est alors immobilisé par le biais paradoxal du mouvement discursif. La phrase procède par accrétion de segments, qui semble ne pouvoir trouver un terme et un point final que lorsque tous les éléments constitutifs de la scène perçue à une seconde précise ont été passés en revue : « There was a great splashing and I saw the star-shells go up and burst and float whitely and rocks going up and heard the bombs, all this in a moment » rapporte Frederic Henry après avoir repris connaissance (FA 50). On note dans cet énoncé une triple forme d'agrégation : sensorielle, syntaxique et phonique. Les perceptions visuelles et auditives, condensées dans la synesthésie et dans la polysémie du verbe « splash » associé à la fois à la vue et à l'ouïe, sont abordées séquentiellement en une multiplicité de notations, tandis que l'allitération en [s] réintroduit le fond sonore dans le lexique visuel. Le moment où Robert Jordan est touché par un éclat d'obus dans *For Whom the Bell Tolls* est rapporté sur un mode identique, au sein d'une phrase, citée plus haut, qui ne cesse de se déployer pour englober dans une même saisie le tir et sa conséquence, et tenter de rendre le suspens du héros tout entier figé dans l'attente de l'événement tragique auquel il cherche en vain à échapper (FWBT 460-461). L'énumération produit le double effet contradictoire de transcrire le déplacement dans l'espace tout en créant, comme dans les cauchemars, l'impression de ralenti, voire de sur-place du cavalier en fuite, et parallèlement d'immobiliser l'instant crucial en rendant néanmoins l'inexorable écoulement du temps par le biais de la progression discursive.
- 13 La génération d'« immobilité vive » au moyen de l'agrégation syntaxique est patente dans les deux scènes de paroxysme amoureux du roman. Le style particulier de ces passages, qui procèdent par ajouts successifs d'infimes variations, traduit le désir désespéré du protagoniste d'arrêter le temps au sommet de la félicité avant d'être précipité dans le néant d'une mort probable, tout en suggérant aussi sa conscience tragique des minutes qui passent. La signification du deuxième monologue de délire verbal est préfigurée par le gros-plan, à l'ouverture du chapitre, sur le cadran lumineux de la montre, qui spatialise la succession des minutes : « he watched time passing on his wrist » (FWBT 378). La disparition de cet avertissement explicite, ôté à la vue de Jordan (« the hand moved, unseen now » [378]), signale la prise de relais du visuel par le discours narratif, qui à son tour va rendre perceptible l'égrènement des secondes malgré le souhait insensé de bloquer le mouvement des aiguilles (« as he watched the minute hand he found he could almost check its motion with his concentration » [378]).
- 14 C'est bien cette utopie que va mettre en œuvre le paragraphe suivant. Le protagoniste tente de prolonger à l'infini le moment d'accès à la stase bienheureuse désigné par les innombrables répétitions de l'adverbe « now », en enflant la syntaxe au moyen d'un élan ascendant imprimé par des verbes de mouvement juxtaposés (« going now, rising now, sailing now ») et soutenu phoniquement par un enchaînement de [i:] tendus, proche de la paronomase (« leaving now, wheeling now » [FWBT 379]). Mais une fois le paroxysme

atteint avec la répétition obsédante et tautologique de « one », témoin de la fusion réussie, la phrase est inévitablement entraînée dans la chute par la progression du discours, qui produit toujours de nouveaux segments de longueur comparable, imitant par là le tic-tac de la montre rendue présente à la conscience du lecteur en dépit de son invisibilité : « is still one, is one descendingly, is one softly, is one longingly, is one kindly, is one happily, is one in goodness, is one to cherish, is one now on earth with elbows against the cut and slept-on branches of the pine tree » (379). Comme le souligne explicitement le deuxième adverbe de la citation, le mouvement descendant prend le relais, pour déboucher logiquement sur une réapparition de la réalité matérielle perçue par les sens, retour sur terre, le monde de la mortalité humaine.

- 15 Enfin, l'effet d'« immobilité vive » provient de ce que l'on pourrait qualifier de courts-circuits du sens, des télescopages répétés de significations contradictoires tirant simultanément du côté de l'immobilité et du côté du mouvement. Le phénomène tient pour une part à la tension examinée par Georges Didi-Huberman dans *Gestes d'air et de pierre* entre l'ordre signifiant du *dit* et la « respiration » du *dire* lors d'une référence à Lévinas : « Le dit est tenu aux corrélations sujet-objet, signifiant-signifié ; le dire en revanche, suggère une “respiration s'ouvrant à l'autre” » ; il s'agit alors de « sentir le souffle [...] dans l'exercice de la parole » (Didi-Huberman 16, 17). Le texte subvertit en effet ce qu'il énonce par ce qu'il fait, la dynamique du discours venant désavouer le sémantisme inverse des mots. Ainsi, dans *A Farewell to Arms*, la mort affirmée dans l'énoncé catégorique « I knew I was dead » est démentie par l'alternance de dilatation et de contraction de la syntaxe, sous-tendue par la dualité sémantique entre sortie et retour, montée et descente. Il se crée de la sorte un mouvement de diastole et de systole à l'unisson du cœur qui bat encore, en dépit du blocage de la respiration par le choc de l'explosion évoqué dans « I tried to breathe but my breath would not come » (FA 50). De même, pour revenir à la scène de *For Whom the Bell Tolls* mentionnée plus haut, le suspens fantasmé, ancré dans l'instant présent du paroxysme amoureux, est miné par le retour mécanique de l'adverbe « now » qui rythme chaque segment de l'énumération et scande la marche du temps autant que le mouvement du coït, rétablissant ainsi la ponctuation en grande partie supprimée du texte pour signifier le désir d'accès à la stase de l'infini. De manière analogue, l'unité retrouvée, martelée par la récurrence du signifiant « one », est contredite par le principe de répétition même, qui introduit nécessairement la différence et la multiplicité, et en conséquence le devenir dans le temps.
- 16 Une autre source de tension réside, pour reprendre le terme de Laurent Jenny⁸, dans la désémantisation résultant de la répétition lexicale et de l'enchaînement, voire l'emballement syntaxique qu'elle génère. Arrivé à bout de ressources après avoir employé « now » dans toutes les configurations possibles en vue d'étirer l'instant que le mot figure, le discours narratif en vient à produire des changements de statut grammatical du terme afin de relancer le dépliage de la phrase : « They were having now and before and always and now and now and now. Oh, now, now, now, the only now, and above all now, and there is no other now but thou now and now is thy prophet » (FWBT 379). Par une transgression syntaxique, d'adverbe « now » devient substantif, et de signifiant du présent, opposé à auparavant, il est ramené, dans l'urgence véhiculée par la parataxe, au moment d'énonciation lui-même, pour ensuite être figé par la nominalisation dans l'abstraction intemporelle. La lecture s'égare, hésite entre les possibilités ouvertes, de sorte que la progression discursive est arrêtée par l'incertitude du sens. De plus, le groupe nominal se réduisant au seul lexème, privé qu'il est de déterminants susceptibles de

suggérer le sens pertinent, une polysémie déconcertante est introduite, conduisant au suspens interprétatif, comme dans : « always now, always now, for now always one now » (379). Comment comprendre le mot-outil « for » ? Comme une préposition ou une coordination ? Dans un emploi datif, temporel ou causal ? Par ailleurs, nombre de mots peuvent être associés soit avec le vocable à leur gauche dans la chaîne syntaxique, soit avec celui situé à leur droite. Balançant entre les deux directions opposées de retour en arrière et de marche en avant, la lecture se bloque. Le court-circuit sémantique se produit également si le lecteur place la coupe syntaxique trop tôt. Ainsi, dans l'énoncé « there is no now but now », « no now » prend un sens si, au lieu de s'immobiliser en ce point et d'aboutir à la contradiction de tout le passage, on enchaîne avec « but ». Il n'en reste pas moins que le segment dans sa globalité exprime une aporie, « no now » nié par « now », en dépit de la clarification finale.

- 17 On peut également souligner la dimension visuelle de ce dessaisissement. La prolifération de « now » sur la ligne de texte engendre un brouillage supplémentaire – encore accentué par la disparition de la ponctuation dans certaines phrases – dans la mesure où la reproduction à l'identique entraîne une perte de repères entravant la progression de la lecture. Chaque nouvelle apparition du terme appelle alors à un recentrage de l'attention et, de ce fait, finit par acquérir une importance accrue. L'aspect visuel des mots en vient à prendre le relais du sémantisme en déroute, et apporte sa part de subversion, de télescopage de significations conduisant à la paralysie. Ainsi, par l'équilibre, et donc l'immobilité qu'elle instaure, la double symétrie perçue par l'œil dans « one and one is one » contredit l'effet de tic-tac produit par l'enchaînement discursif de « is one, is one » répété quatre fois de suite. De même, dans la phrase réduite aux deux seuls monosyllabes « Yes, now », l'œil ne peut s'empêcher de lire aussi « no » en surimpression dans l'adverbe de temps, ce qui provoque un court-circuit entre l'affirmatif et le négatif, reflet du sens profond de tout le passage.
- 18 Il convient enfin de signaler les effets collatéraux de la répétition obsédante. Alors qu'elle contribue à la progression du discours et à l'égrènement du temps, elle a parallèlement le pouvoir de figer le langage en le faisant vaciller au bord du non-sens. En saturant de quarante « now » un paragraphe de vingt-quatre lignes, la plupart en fait concentrés sur dix lignes (FWBT 379), elle procède à une désémantisation du lexème. Le strict retour du même évacue la singularité de la parole et en fait une lettre morte. Ainsi au moment de paroxysme, lorsque Robert Jordan tente de dilater encore davantage le temps et que l'extrême limite, traduite sous forme spatiale, est atteinte, l'énoncé ne peut que basculer dans la tautologie : « all the way now, all of all the way now; one and one is one, is one, is one, is one, is still one, is still one, is one descendingly » (379). On entrevoit ici l'épuisement de l'énergie cinétique d'un objet en mouvement revenant à la position stationnaire tel un pendule arrêté et le sens se meurt de la même façon une fois que toutes les ressources de la répétition ont été employées. Le mot finit par se réduire à son enveloppe sonore, à la matérialité du signifiant au détriment du signifié, à l'instar de la triple itération « up up up » devenue guère plus qu'une onomatopée dans la première scène d'accouplement (FWBT 159). Le langage s'affaiblit jusqu'à l'inanité, immobilité ultime qui entre en conflit avec le déroulement de la chaîne syntaxique. Il est significatif que dans la nouvelle « A Clean, Well-Lighted Place » publiée sept ans avant le roman, le terme qui envahit le discours narratif à l'approche du dénouement et qui se substitue à tous les principaux lexèmes de la prière du Notre Père, diversement décliné en nom, verbe, adjectif, soit le signifiant espagnol du rien, *nada*, exhibant de manière explicite

l'évidement du discours par la répétition et figurant la paralysie de celui-ci au seuil de la mort entrevue⁹.

- 19 En conclusion, si la tension à l'œuvre dans la représentation de l'instant critique s'explique sur le plan narratif par la tentative désespérée du protagoniste de repousser l'imminence du néant, de combattre l'immobilité de la mort par le mouvement de la vie, elle renvoie aussi à une origine plus profonde et exprime en dernier ressort l'aporie du désir, qui accède à son ultime accomplissement dans la stase, absence de tout déplaisir mais également mort. Cette contradiction est traduite, dans la première scène d'amour de *For Whom the Bell Tolls*, par la vision antithétique qu'ont les deux protagonistes de leurs ébats. Pour Maria, l'expérience revêt la couleur chaude du soleil, le rouge de la passion allié à l'or de la richesse, et elle est vécue en termes de plein, de possession, une opulence qui trouve son corrélat discursif dans l'accumulation lexicale chargée de démultiplier l'instant. Inversement, pour Robert Jordan, elle s'abîme dans le noir des ténèbres et débouche sur l'impasse absolue du néant, signifiée par la répétition de « nowhere » et dont l'équivalent serait les courts-circuits sémantiques (FWBT 159).
- 20 La stase à laquelle aspire le héros américain dans les bras de la jeune Espagnole n'est autre que celle de la mort, comme il le reconnaît lui-même après coup : « I feel as though I wanted to die when I am loving thee » (FWBT 160). La suppression du manque découlant de la satisfaction du désir ne peut que susciter l'envie que soit perpétué cet état, mais par ailleurs, si le protagoniste veut rester en vie pour pouvoir réitérer la plénitude de l'instant paroxystique, il lui faut s'abandonner au mouvement du temps qui passe et qui l'entraîne de la même manière vers le non-être. Il illustre alors le paradoxe freudien exposé dans « Au-delà du principe de plaisir », selon lequel « le but de toute vie est la mort » (Freud 82, en italiques dans le texte). Il incarne le conflit entre les pulsions de mort, dont la visée est le « retour à l'inanimé » de l'état d'inertie initial, et les pulsions de vie dont participent « les pulsions sexuelles, qui indéfiniment tendent et parviennent à renouveler la vie », opérant des détours censés retarder l'issue, à l'image de la syntaxe inflationniste de Hemingway (Freud 83, 92). Les termes utilisés par le psychanalyste pour évoquer cet antagonisme s'appliquent avec une remarquable pertinence au tiraillement intérieur de Robert Jordan, pertinence d'autant plus frappante qu'ils s'articulent autour du principe d'immobilité vive et qu'ils semblent résumer les principaux aspects mis en lumière par cette étude : « Il y a une sorte de rythme-hésitation dans la vie de l'organisme ; un groupe de pulsions s'élancent vers l'avant afin d'atteindre le plus tôt possible le but final de la vie, l'autre, à un moment donné de ce parcours, se hâte vers l'arrière pour recommencer ce même parcours, en partant d'un certain point, et en allonger ainsi la durée » (Freud 85). Les passages examinés révèlent le caractère exacerbé de cette tension chez un auteur qui, une bonne partie de sa vie, a lutté contre la tentation du suicide pour finalement y succomber à l'âge de soixante-deux ans en dépit d'une existence en apparence paisible dans le Middle-West, où son héros fictionnel lui aussi rêvait de se retirer au terme de la guerre d'Espagne (FWBT 163, 164).

BIBLIOGRAPHIE

- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 1985.
- Didi-Huberman, Georges. *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*. Paris : Éditions de minuit, 2005.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel* (1960). Cleveland and New York: Meridian Books, 1962.
- Freud, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir » (1920). *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1981.
- Goux, Jean-Paul. *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*. Seyssel : Champ Vallon, 1999.
- Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms* (1929). London: Arrow Books, 1994. (FA)
- Hemingway, Ernest. "A Clean, Well-Lighted Place" (1933). *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway. The Finca Vigía Edition*. New York: Scribner, 2003.
- Hemingway, Ernest. *For Whom the Bell Tolls* (1940). New York: MacMillan, 1987. (FWBT)
- Jenny, Laurent. *La Parole singulière*. Paris : Belin, 1990.
- Lynn, Kenneth. *Hemingway*. New York: Simon and Schuster, 1987.
- Mallier, Clara. *The Sun Also Rises. Roman holographique*. Paris : PUF/CNED, 2011.
- Mallier, Clara. « Quelques réflexions sur l'usage de la coordination dans *The Sun Also Rises* ». *Ernest Hemingway. The Sun Also Rises. Entre sens et absence*. Agnès Derail-Imbert et Philippe Jaworski (dir.). Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2012, 27-41.
- Spanier, Sandra and Robert W. Trogdon. *The Letters of Ernest Hemingway. Vol. 1. 1907-1922*. Cambridge: Cambridge UP, 2011.
- Tanner, Tony. "Ernest Hemingway's Unhurried Sensations". *The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1965, 228-257.
- Verna, Marisa. « La synesthésie comme véhicule d'extase dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust ». *Littérature et linguistique : diachronie/synchronie*. Dominique Lagorgette et Marielle Lignereux (dir.). Chambéry : Laboratoire LLS de l'Université de Savoie, collection Langages n° 2, 2006, 510-524.
- Verna, Marisa. *Le Sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*. Bern : Peter Lang, 2013.

NOTES

1. Leslie Fiedler caractérise ainsi la scène : « a moment which illuminates the whole erotic content of his fiction ». Elle illustre à ses yeux une constante de l'imaginaire de l'auteur, la représentation d'un univers sans femme : « really comfortable in dealing with "men without women" » (Fiedler 304-305).

2. Dans son étude des « énumérations polysyndétiques » à propos de *The Sun Also Rises*, Clara Mallier explique que « le coordonnant AND est à la fois rupteur et relateur. Il isole, distingue les éléments qu'il coordonne séparément au lieu de les "mettre dans le même sac" ». Elle souligne en outre que parmi les relations qu'il établit, « l'enchaînement chronologique est la plus fondamentale », « la linéarité de la syntaxe épousant celle du temps représenté de façon iconique » (Mallier 2012, 33 et 35).

3. Hemingway, introduit par une lettre de recommandation de son mentor littéraire Sherwood Anderson, fréquentait le salon de sa compatriote Gertrude Stein, qui était très liée avec Picasso et Juan Gris et contribua à faire connaître les œuvres de ces peintres en les exposant sur les murs de son appartement de la rue de Fleurus, véritable lieu de rendez-vous pour les artistes de l'époque. Kenneth Lynn dans sa biographie souligne cette éducation esthétique et développe les relations privilégiées complexes entre l'auteur et la chef de file du modernisme (Lynn 167-171).

4. Je résume là les propos de Tony Tanner dans le chapitre précisément intitulé « Ernest Hemingway's Unhurried Sensations » de son ouvrage *The Reign of Wonder* : « to make up in intensity what the relation will lack in duration and continuity » (233) ; « not out of mere documentary interest, but because of his conviction that only thus could you preserve and bestow permanence upon those important moments when a man's senses confronted the world and responded to it with maximum emotion and honesty » (248).

5. Clara Mallier aborde la question dans une perspective narratologique, pour montrer que « le souci de préserver l'adéquation entre temps du récit et temps de l'histoire » contribue à davantage communiquer au lecteur « la réalité vécue par le personnage ». Elle explique notamment, pour le propos qui nous intéresse : « La représentation minutieuse des perceptions, comme si elles intervenaient l'une après l'autre dans un ordre précis, permet en fait de contrôler le rapport entre temps du récit et temps de l'histoire. La teneur des détails évoqués compte moins que le sentiment de succession chronologique rigoureuse qu'ils produisent » (93-96).

6. Marisa Verna s'appuie sur l'étude de la synesthésie effectuée par Paola Paissa dans un ouvrage italien non traduit en français, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto* (1995) et cite sa définition : « une figure syntagmatique, dont la spécificité consiste dans l'agrégation de champs sensoriels différents » (Verna 2013, 43).

7. Ces notations sont extraites de la lettre en date du 18 août 1918 envoyée par Hemingway à sa famille (Spanier and Trogdon 131).

8. Je fais référence à la phase de désémantisation du figural mise en lumière par Laurent Jenny dans *La Parole singulière*, lorsque « la figure remet en question la distinction des signifiants », que le « discours s'approche alors au plus près de la confusion » et « nous expose à une phase d'obscurité du sens, brouille les limites des zones conceptuelles », « avant d'être un point de rebondissement logique » (99-103).

9. Pour mémoire, je reproduis ici le passage : « [...] he knew it all was *nada* y pues *nada* y *nada* y pues *nada*. Our *nada* who art in *nada*, *nada* be thy name thy kingdom *nada* thy will be *nada* in *nada* as it is in *nada*. Give us this *nada* our daily *nada* and *nada* us our *nada* as we *nada* our *nadas* and *nada* us not into *nada* but deliver us from *nada*; pues *nada* » (Hemingway 2003, 291).

RÉSUMÉS

Qu'il survienne sur le champ de bataille ou dans l'intimité du sujet, l'événement paroxystique, blessure de guerre ou scène érotique, est conçu comme un moment d'« immobilité vive » par

Hemingway dans les romans *A Farewell to Arms* et *For Whom the Bell Tolls*. Envisagé comme une sortie hors du temps, un instant suspendu entre vie et mort, il met en jeu de multiples formes de conflit entre le mouvement et la stase, tension à laquelle contribue l'interaction entre le mot et l'image dans le texte. Cet article examine les divers procédés employés pour dilater les quelques secondes de temps objectif en une durée subjective démultipliée. Nous soulignerons en un premier temps la spatialisation de la représentation, traditionnellement associée aux arts visuels, par laquelle Hemingway traduit le déroulement temporel en parcours dans l'espace et la synchronie en juxtaposition de plans de type cinématographique. L'attention se portera ensuite sur le processus d'agrégation caractérisant le discours narratif qui s'efforce de rendre l'intensité immatérielle par le poids du quantitatif, accumulant tant les impressions sensorielles que les segments syntaxiques, de sorte que l'instant est immobilisé par le biais paradoxal de la progression discursive. Il sera enfin montré que l'« immobilité vive » résulte de courts-circuits du sens, lorsque des significations contradictoires tirent simultanément en direction de l'immobilité et du mouvement, ou que le dit du texte est subverti par le souffle de son dire. Un intérêt particulier sera accordé à la répétition, qui, tout en faisant avancer le récit, finit par le figer dans le non-sens.

Whether on the battlefield or in the private sphere, the climactic event – the war injury or the erotic scene – is conceived of as a moment of « intense immobility » in Hemingway's novels *A Farewell to Arms* and *For Whom the Bell Tolls*. It is represented as a moment out of time poised between life and death and displaying multiple forms of tension between movement and stasis, in which interaction between word and image plays a significant part. This article examines the various devices used to dilate the actual seconds of objective time into protracted subjective duration. It will first be pointed out that Hemingway's approach to time relies on the technique traditionally associated with visual arts, translating temporal process into spatial progress and using a cinematic-like sequence of shots to represent synchronicity. We will then focus on the incremental mechanism of the narrative discourse, which aims at conveying intangible intensity by means of ponderous enumeration, crowding in sensory impressions as well as syntactic segments, thus paradoxically freezing time by propelling the sentence onward. Finally it will be shown that « intense immobility » is produced by semantic clashes, when opposite suggestions simultaneously evoke movement and stasis or when the significance of words is subverted by the rhythmic breath of the syntax. Special emphasis will be put on repetition, which at once keeps the narrative discourse going and exhausts it to the point of meaninglessness.

INDEX

Mots-clés : représentation, temps, mort, syntaxe, répétition

Keywords : representation, time, death, syntax, repetition

oeuvre citée *A Farewell to Arms*, *For Whom the Bell Tolls*

AUTEURS

MARIE-ODILE SALATI

Marie-Odile Salati est professeur de littérature américaine à l'Université de Savoie Mont Blanc, spécialisée dans le roman américain de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e, membre du laboratoire LLESTI de son université et de la SAIT. Outre des articles consacrés à Stephen Crane, Edith Wharton, H.P. Lovecraft et John Steinbeck, sa recherche porte plus spécifiquement sur Henry James et Ernest Hemingway. Elle est l'auteur d'un ouvrage intitulé

L'Écriture de Henry James à l'épreuve de la modernité : The American Scene et paru chez Michel Houdiard Éditeur en 2014. Elle a en outre co-dirigé six recueils d'articles publiés par le LLSETI, dont trois sur le sujet de la surface dans la littérature et les arts visuels, et un sur l'écriture de la peur en Amérique.