

Claire Carle-Huguet

UMR 9022 Héritages : Culture/s, Patrimoine/s, Création/s

CY Cergy Paris Université

claire.huguet@cyu.fr

Ernest Hemingway et la chasse : la mort par procuration

Résumé. — Homme d'action aux multiples facettes, l'écrivain Ernest Hemingway avait dans sa vie deux passions, la chasse et la corrida. Ses textes sur la chasse, qu'ils soient des autobiographies fictionnelles ou des fictions autobiographiques, sont également des œuvres métafictionnelles, qui en disent autant sur la vie réelle ou la vie rêvée de l'écrivain, que sur son processus d'écriture. Mais chasser, c'est aussi et surtout pour Hemingway se mesurer avec la mort. Mobilisé pendant la Première Guerre mondiale, il fut tout au long de son existence obsédé et fasciné par le trauma qu'il avait vécu. Loin d'avoir pour seule signification celle de « donner » la mort, chasser recouvre d'autres significations pour l'écrivain que cet article se propose d'analyser à travers des œuvres diverses.

Mots clés. — Chasse, guerre, littérature, représentation, mort

« Ernest Hemingway and hunting : Death by Proxy »

Abstract. — Multifaceted man of action, writer Ernest Hemingway had two passions in his life, hunting and bullfighting. His writings on hunting, whether fictional autobiographies or autobiographical fictions are also metafictional works, which say as much about the real life or the dream life of the writer, as they do about his writing process. But for Hemingway, hunting is also, and above all, a confrontation with death. Called into military service during the First World War, he was throughout his life obsessed and fascinated by the trauma he had experienced. Far from possessing a meaning related only to the "taking" of life, hunting has other meanings for the writer, which this article analyzes through a variety of works.

Keywords. — Hunting, War, literature, representation, death

Voyageur, aventurier, boxeur, pêcheur, soldat : Hemingway incarnait un homme d'action dont il prit soin de façonner l'image. Le chasseur devint un aspect très important du personnage, en quête permanente d'exploits, qu'il se créa et dans lequel réalité et fiction s'entremêlèrent au point de ne plus pouvoir être distinguées. Les clichés le montrant posant fièrement à côté de ses proies ont contribué à construire la légende de l'écrivain. De nombreuses photos représentant ses demeures, que ce soit à Key West ou à Cuba, laissent voir les trophées de chasse qui décoraient ses intérieurs et parmi lesquels il tenait donc à vivre. Que le récit soit autobiographique et/ou fictionnel, la figure du chasseur occupe une place toute particulière dans son œuvre car elle est en résonance de façon unique avec celle de l'écrivain : les deux se nourrissent mutuellement des qualités communes dont l'un et l'autre doivent faire montre et parmi lesquelles on compte le courage, la précision et la patience. Les textes d'Hemingway sur la chasse, qu'ils soient des autobiographies fictionnelles ou des fictions autobiographiques, sont également des œuvres métafictionnelles qui en disent autant sur la vie réelle ou rêvée de l'écrivain que sur son processus d'écriture. Et chasser, pour lui, c'est aussi et surtout courtiser la mort. Loin d'avoir pour seule signification celle de « donner » la mort, cela voulait également dire tenter de « se » donner la mort, dans une communion, voire un renversement, entre le bourreau et sa victime. Seront évoquées ici des œuvres reflétant tout l'éventail de son écriture : la nouvelle « *The Short Happy Life of Francis Macomber* » (1936), le récit autobiographique *Green Hills of Africa* (1935), le roman *Across the River and Into the Trees* (1950), un roman non-fictionnel *Under Kilimanjaro* (2005) et une anthologie de textes, notamment journalistiques, sur la chasse, intitulée *On Hunting* (2001). La chasse infuse tout le spectre de son écriture. Pour comprendre son influence, il s'agira tout d'abord d'explorer le contexte familial et national dans lequel l'écrivain a grandi, puis nous nous attarderons sur deux textes emblématiques qui ont pour cadre un safari en Afrique. Enfin, la place particulière que la chasse a tenue à la fois dans sa vie et dans son œuvre et le rapport intime qu'il a entretenu avec cette pratique nous semblent entrer en résonance avec sa passion pour la tauromachie. Huis-clos opposant l'homme à sa proie, spectacle permettant la répétition à l'envi de cet affrontement ultime, sans laisser donc sa survenue dans les mains du hasard, la corrida est une scène de chasse réduite à ses plus simples éléments, et son étude nous en apprend beaucoup sur l'intérêt qu'Hemingway portait à la pratique cynégétique, notamment quant à son rapport à la mort, et à la façon dont, à travers ses textes, il cherche à courtiser, à défaut de dompter, voire paradoxalement à vivre, cette dernière.



Illustration 01. Ernest Hemingway lors de son premier safari en Afrique en 1934. Hulton Archives / Getty Images.

La chasse, la famille et la mythologie nationale

Ernest Hemingway grandit pour ainsi dire un fusil à la main. À en croire les albums photos minutieusement et longuement annotés par sa mère, il commença à tirer dès l'âge de deux ans, et à chasser avec son père à trois. Pour son dixième anniversaire, il reçut de la part de ce dernier son premier fusil de chasse, qu'il apprit alors à manier non loin de la résidence d'été de ses parents, dans le Michigan. Il était né et a grandi à Oak Park, banlieue conservatrice où résidaient des habitants de la classe moyenne de Chicago. Mais sa famille passait tous ses étés en pleine nature à Walloon Lake. Bien souvent au cours de son existence, Hemingway a retenu une destination de voyage car elle lui offrait un beau terrain de chasse, loin de la ville et de la foule. Il chassa pratiquement partout où il se rendit et vécut : dans le Michigan, dans les lagons de Venise, dans la savane au Kenya, dans l'Idaho où il mourut. On sait également qu'il lut beaucoup de livres sur la chasse : pas moins d'une cinquantaine sur le sujet sont répertoriés dans le livre de Michael Reynolds *Hemingway's Reading 1901-40* (1981)¹. La chasse fit partie intégrante de son existence et de son œuvre.

La figure du chasseur est l'une des pierres angulaires de la mythologie américaine. Aujourd'hui encore la *National Rifle Association*, indéfectible partisan du droit du port d'arme et donc ardent défenseur du deuxième amendement de la Constitution américaine, place le chasseur au cœur de ses opérations de communication, en revendiquant, à travers lui, une capacité à juguler les

¹ Michael Reynolds, *Hemingway's Reading 1901-40: An Inventory*. Princeton University Press, 1981.

populations animales et donc à protéger l'environnement tout en perpétuant une tradition ancestrale².

Au-delà de l'influence du cercle familial, l'existence d'Hemingway, qui couvre les cinq premières décennies du vingtième siècle, correspond à la période pendant laquelle la popularité de la chasse ne cessa de s'accroître : les nouvelles techniques de production permettaient de fabriquer beaucoup plus d'armes, moins chères qui plus est, les Américains pouvaient se déplacer plus facilement par exemple grâce à des véhicules comme la *Model T* et les victoires syndicales avaient donné plus de congés aux ouvriers. Mais Ernest Hemingway est né dans un pays où la présence, voire l'omniprésence, de la chasse n'était ni nouvelle, ni dénuée d'ambiguïté.

Dans un article publié en 1935 dans le magazine *Esquire*, il écrit : « L'Amérique a toujours été un pays de chasseurs et de pêcheurs. Il est probable que ce soit tout autant la possibilité de chasser et de pêcher librement, que celle de faire fortune, qui a attiré ceux qui sont venus en Amérique du Nord »³.

La chasse est intimement liée à l'histoire des États-Unis et à son imaginaire collectif et ce, dès le récit des origines. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le Nouveau Monde était décrit comme le paradis du chasseur. Certains, les trappeurs, en firent même une profession : tout d'abord dans le bassin de l'Hudson dans l'État de New York, à partir de 1614, à Manhattan, et jusqu'aux Rocheuses pendant la Conquête de l'Ouest. Pour ainsi dire, tous les textes rédigés par des colons ou des explorateurs comptent un passage ou un chapitre sur la chasse, qui met en exergue le fait que sur ce nouveau continent, contrairement à ce qui se passait dans l'ancien monde, tout un chacun peut chasser à loisir, où et quand il veut. Mais, alors que l'idéal d'une nation de fermiers commençait à se développer dans l'Amérique coloniale, le chasseur en vint à être considéré par certains comme l'incarnation de ce qu'un Américain devait précisément ne pas être : d'une part, un être barbare qui le rapprochait de l'Indien, de l'autre, un aristocrate anglais chassant sur ses

² <https://explore.nra.org/interests/hunting/>

³ Ernest Hemingway, "Remembering Shooting-Flying: A Key West Letter". *Esquire*, Volume 3, N° 2, 1er février 1935, p. 21. "America has always been a country of hunters and fishermen. As many people, probably came to North America because there was good free hunting and fishing as ever came to make their fortunes." (Cette citation, comme toutes celles qui vont suivre, ont été faites par l'auteur de cet article.) C'est dans cet article qu'Hemingway livre la célèbre liste des 17 chefs-d'œuvre qu'il préférerait « relire pour la première fois (...) [plutôt] que d'avoir un revenu fixe d'un million de dollars par an. » Parmi ces textes figure *Mémoires d'un chasseur* d'Ivan Tourgueniev.

terres. Dans ses célèbres *Lettres d'un cultivateur américain* publiées en 1784 à Paris, J. Hector St. John de Crèvecoeur considère ainsi que le chasseur ne peut que corrompre ce modèle de perfection qu'est selon lui la société américaine⁴.

Au contraire, une fois le pays indépendant, le désir de conquête de territoires rendit très utiles les qualités de guerriers et les connaissances très précises du terrain dont font preuve les chasseurs. Ainsi, au début du XIX^e siècle, avec les prémices de la Conquête de l'Ouest, des personnages comme l'explorateur Daniel Boone rendirent l'image du pionnier consubstantielle à celles du soldat et du trappeur, donc du chasseur : Boone partait pour des expéditions de chasse qui duraient parfois jusqu'à deux ans (*long hunts*) et qui contribuaient à la conquête de territoires, notamment dans le Kentucky. Le chasseur devint une figure héroïque et patriotique popularisée de manière spectaculaire par les multiples histoires publiées dans les journaux et magazines de l'époque. Un lectorat grandissant se passionnait pour les récits relatant les aventures de Daniel Boone dans les contrées vierges de l'Ouest. Particulièrement pour les habitants des villes industrielles, c'était un retour à un temps de l'innocence, où les hommes vivaient en harmonie avec la nature, que ces textes donnaient à voir. Et la chasse y participait. Daniel Boone et ses successeurs comme Davy Crockett (1786-1836), de même que des personnages de roman devenus célèbres comme Natty Bumppo créé par James Fenimore Cooper, firent des chasseurs des héros nationaux. Grâce à leurs qualités, dont le courage, le sang-froid, l'esprit de chevalerie, ils devinrent l'archétype de l'Américain. En deux générations, la chasse devint le sport le plus populaire du pays mais opposa deux camps définis en fonction des classes sociales représentées par chacun. Les plus aisés constituaient en effet des clubs fermés qui tuaient et vendaient leurs proies, tandis que d'autres chassaient pour nourrir leur famille.

À la fin du XIX^e siècle, le chasseur tenait une place de choix dans la culture et la politique américaines. Dans un ouvrage intitulé, *Hunting and the American Imagination*, publié en 2001, Daniel Herman écrit : « à la fin du dix-neuvième siècle, le chasseur était devenu [...] une figure "hégémonique", un héros culturel, dont l'image était popularisée par de puissants membres de la société américaine pour servir leurs objectifs politiques »⁵. Et parmi ces derniers l'on peut

⁴ St. John de Crèvecoeur, J. Hector. *Lettres d'un cultivateur américain*. Grenoble, Cuchet, 1784.

⁵ Daniel Herman, *Hunting and the American Imagination*. Washington, Smithsonian Institution Press, 2001, p. xii. "(...) by the late nineteenth century, the hunter had become [...] a 'hegemonic' figure, a cultural hero propagated by powerful members of American society to serve their ideological ends."

compter un jeune homme qui utilisa ensuite l'image du chasseur pour promouvoir sa carrière politique et marqua durablement l'esprit du jeune Hemingway.

En effet, la figure du chasseur prit encore une autre dimension dans la psyché nationale avec l'entrée en scène de Théodore Roosevelt dans les années 1880. Traumatisé par la perte de sa mère et de sa femme et voulant soigner sa neurasthénie, celui-ci quitta New York pour s'installer pour deux ans dans une ferme dans le Dakota du Nord. Résidant ensuite de la Maison Blanche entre 1901 et 1909, le « Président cowboy » publia des livres sur son existence dans l'Ouest – dont certains spécifiquement sur la chasse - et popularisa l'image du chasseur en faisant l'incarnation de l'homme de la Frontière : celui des grands espaces, qui part, armé, individualiste farouche, à la conquête de nouveaux territoires, en bravant tous les dangers.

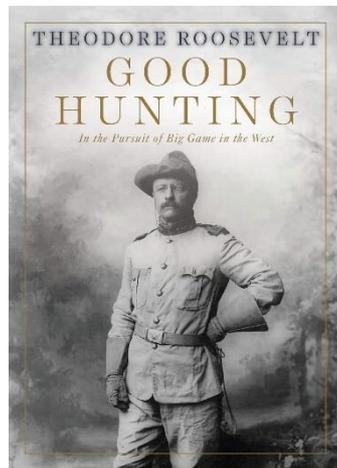


Illustration 02. Couverture du livre *Good Hunting: In Pursuit of Big Game in the West*, Skyhorse, reprint, illustrated Edition, 1907. L'ouvrage rassemble les articles parus dans le magazine *Harper's Round Table* en 1896.

En ce tout début de XX^e siècle, il était difficile, voire impossible, pour un jeune Américain comme Hemingway, né en 1899, d'échapper à cette culture de la chasse ou « *hunting culture* », qui se répandit dans la société américaine, sous la figure tutélaire du Président lui-même. Ce dernier conforta la place de la chasse à la fois dans le quotidien et dans l'imaginaire de l'enfant que l'écrivain était alors. Tout comme le Président vers lequel il portait toute son admiration, il ne tarda pas, en effet, à s'imaginer en train de chasser des lions en Afrique. Roosevelt joua un rôle clef dans le fait que la chasse devint un loisir avec un code éthique. Défendu par une association sportive dont il favorisa la création, ce code avait, entre autres, vocation à promouvoir la préservation de l'environnement et imposait que soit établi un contrat entre le chasseur et sa proie, contrat dont l'enjeu serait central dans des textes d'Hemingway comme *Green Hills of Africa* (1935) et *Under Kilimanjaro* (2005). Selon les termes de ce contrat, le

chasseur devait laisser à sa proie une chance de s'échapper, et se devait de connaître les habitudes et caractéristiques de l'animal poursuivi, tout comme l'histoire et l'esthétique de son sport. La chasse ne devait pas être trop intensive, ni se dérouler pendant la saison des amours. Le gibier ne devait pas être vendu pour générer un profit. Le but n'était plus de tuer simplement pour manger mais pour remporter un trophée. Adopter ce code strict n'était pas incompatible avec le désir de poursuivre une tradition selon laquelle le chasseur incarnait encore et toujours le pionnier, l'homme rustre de la Frontière. Il y avait d'une part le « *gentleman sportsman* » et de l'autre le « *self-reliant backwoodsman* ». Hemingway et son père, Clarence, incarnaient ces deux identités. C'est ainsi que, dans le strict respect du code, le père d'Hemingway força son fils à manger le porc-épic qu'il avait tué mais que, par ailleurs, il n'hésitait pas à bafouer à sa guise les lois sur la chasse. Aussi le développement de la photographie eut-il pour conséquence que certains préférèrent capturer une image de leur proie plutôt que d'ôter la vie à cette dernière, et vers la fin de sa vie Hemingway s'intéressa à la photographie animalière, mais il chassa tout au long de son existence. Le développement de la chasse en sport de loisir au cours de la première moitié du XX^e siècle signifia également une plus grande réglementation imposée à la fois par l'État fédéral et par les États de façon à ne pas voir décimer certaines espèces. Hemingway n'était pas particulièrement enclin à respecter les lois dans ce domaine. Si dans *Under Kilimanjaro* il explique qu'il a joué les gardes-chasse lors de son second safari en Afrique en 1953-54, il admettait aussi avoir tué un héron à Walloon Lake de manière totalement impulsive, et fait un ennemi du garde-chasse qui apparaît dans ce récit. La chasse imposait certes une discipline mais représentait fondamentalement une liberté d'action dans une nature sauvage, qui supportait difficilement de se voir limitée ou contrainte. En cela, elle définissait une masculinité toute-puissante ayant littéralement droit de vie ou de mort sur sa proie.

Étant donné le nombre très important de textes d'Hemingway décrivant des scènes de chasse et la médiatisation des chasses auxquelles participa l'écrivain, celui-ci en vint à incarner la parfaite image du chasseur de l'époque, le Theodore Roosevelt du milieu du vingtième siècle. Les photos publiées dans les journaux et magazines le montrant en Afrique à côté des dépouilles de dangereux animaux rappelaient les images du président recouvert de peaux de daim. Il s'intéressait aux textes et à la culture en lien avec ce sport et, dans l'imaginaire populaire, en devint la figure de proue. Toutefois, il ne se contenta pas, dans ses textes, de retranscrire les valeurs véhiculées par la culture de la chasse. Il explora l'image du chasseur dans toutes ses dimensions. Dans l'introduction que son petit-fils, Sean Hemingway, rédigea pour la publication de *On Hunting* en 2001, il écrit que ces textes sur la chasse incluent: « not only

the process of hunting [and] the actions leading up to the kill, but as many different dimensions as possible: the country, the weather, the elements of chance, the hunter's thoughts, and, if conceivable, the perspective of the hunted»⁶. Au-delà, les écrits d'Hemingway sur la chasse mettent également en jeu la question du genre, de la classe sociale et de la nation, sujets qui conditionnaient aussi la façon dont elle était perçue aux États-Unis. Il devint une icône critique de l'image qu'il incarnait.

Ainsi deux nouvelles qu'il publia en 1936, « The Short Happy Life of Francis Macomber » et « The Snows of Kilimanjaro » interrogent le lien entre masculinité et chasse. De nombreux passages de *Green Hills of Africa* (1935) traitent la question de savoir comment tuer « proprement » (« *the clean kill* »), ce qui ne peut être compris qu'en ayant à l'esprit le code d'éthique que le *Boone and Crockett Club* avait vocation à promouvoir. Dans ses écrits journalistiques, Hemingway célèbre le plus souvent la chasse et le code du chasseur mais fait montre également d'une ironie cinglante à leur égard. Des essais publiés dans *Esquire* comme « Shootism versus Sport » (1934), « Notes on Dangerous Games » (1934) ou encore « Remembering Shooting-Flying » (1935) soulignent les valeurs du chasseur et les qualités d'indépendance, de débrouillardise et de sang-froid dont ce dernier doit faire preuve mais ils ne sont pas non plus exempts de moqueries à son sujet. Des œuvres posthumes comme *The Garden of Eden* (1986) et *Under Kilimanjaro* (2005) semblent même encore plus critiques. Hemingway devint une icône critique de l'image du chasseur qu'il incarnait. Mais il faut dire aussi que cette dernière a déteint sur lui et sur ses œuvres, en plaquant sur la réalité de tenaces idées préconçues. La chasse a eu un impact fondamental dans la réception critique de ses œuvres, conditionnant même certaines théories critiques. Ainsi, le « *Hemingway code hero* » défini par Philip Young, et qui fait référence aux héros incarnant l'honneur et le courage, qui peuplent ses textes, est devenu, depuis plus de trente ans, central dans l'interprétation de ces derniers, et a été indéniablement inspiré par le code du chasseur. Au-delà, l'image du chasseur incarnant un être brutal portant sa masculinité en étendard a aussi contaminé l'idée que critiques et lecteurs se sont fait d'Hemingway lui-même. La critique récente semble cependant reconsidérer cela.

⁶ Ernest Hemingway, *Hemingway On Hunting*, New York, Scribner, 2001, p. xxxiv.

La quête esthétique

Les scènes de chasse sont immanquablement des moments clefs dans les textes d'Hemingway. Elles sont le cadre de réflexions personnelles auxquelles les personnages se livrent, ou cristallisent un instant où ils évoluent. Elles prennent place dans un paysage inspirant au chasseur un sentiment de dépossession de soi et, au contraire, un profond désir d'appropriation totale. Ce chasseur internalise le paysage qu'il traverse. La nature qui l'entoure est ainsi liée de manière inextricable à son identité. Dans *Green Hills of Africa*, les paysages sont décrits avec beaucoup de minutie : le narrateur s'attarde sur leur beauté, les animaux qui les peuplent et le temps précieux qui sous-tend leur existence. La nature corporelle et temporelle de la vie est saisie dans toute sa vulnérabilité. Mais il exprime aussi explicitement son désir d'aimer, de posséder ce paysage, tout comme il posséderait une femme. Au-delà, il souhaite posséder jusqu'à la vie des animaux qu'il tue. Toutefois, comme dans un mouvement de balancier qui ramène le lecteur vers le pôle de la dépossession, il n'est pas non plus sans s'identifier à sa proie. Il s'engage en effet à la tuer « proprement », sans la blesser, sans la faire souffrir :

I had been shot and I had been crippled and gotten away. I expected, always, to be killed by one thing or another and I, truly, did not mind that anymore. Since I still loved to hunt I resolved that I would only shoot as long as I could kill cleanly and as soon as I lost that ability I would stop⁷.

Dans la nouvelle « The Snows of Kilimanjaro », publiée en 1936 dans le magazine *Esquire*, Harry et sa femme, Helen, font un safari en Afrique. Harry espère que ce séjour pendant lequel il sera occupé à chasser lui apportera la renaissance qu'il attend. Mais l'expédition tourne mal. Le camion qui les accompagne tombe en panne, l'avion qui doit les transporter est en retard et la malheureuse griffure qu'Harry se fait se transforme en gangrène et le fait mourir. Au sommet du Kilimanjaro, est trouvée la carcasse gelée d'un léopard. Ironiquement, l'animal n'a pas été tué mais est mort de façon naturelle. Est ainsi soulignée la destinée commune du chasseur et de sa proie, que le premier intervienne ou pas. En revanche, l'épouse d'Harry lui survit et chasse. Alors que dans le monde des chasseurs, le mâle est censé prédominer, dans le règne animal, ce sont les femelles qui sont souvent les prédateurs. Hemingway inverse l'ordre des choses en

⁷ Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa*. Londres, Arrow Books, 2004, p. 99-100.

faisant des femmes des prédatrices et en montrant que le chasseur n'est pas forcément le prédateur le plus puissant.

Dans « *The Short Happy Life of Francis Macomber* », publiée également en 1936 dans le magazine *Cosmopolitan*, la vulnérabilité du chasseur est exposée au grand jour. Francis Macomber et sa femme Margot font eux aussi un safari en Afrique. Ils ont engagé comme guide un chasseur professionnel, Wilson. Francis est un chasseur reconnu, qui a remporté de nombreux trophées. Il a la ferme intention de chasser des lions, des bisons et des rhinocéros. Toutefois, à peine entend-il le rugissement d'un lion qu'il perd tout son sang-froid. Le lendemain, il blesse un lion et le suit, à contrecœur. Wilson le convainc de la nécessité d'achever l'animal. Mais dès que le lion charge, Macomber s'enfuit en courant. Son épouse et Wilson l'ont vu. Margot l'accable pour son manque de courage. Macomber blesse ensuite un bison. Le moment de se racheter semble venu. Pensant avoir surmonté sa peur et avoir retrouvé son courage, il est fou de joie. Mais le bison charge, Margot Macomber tire et tue son mari, se justifiant pas la suite en disant qu'elle n'avait d'autre but que d'essayer de lui sauver la vie et qu'il s'agissait d'un accident. Le chasseur est devenu la proie.

Pour Hemingway, l'écrivain est chasseur au sens où écrire c'est explorer de nouveaux territoires, y compris celui, qui semble pourtant hors de portée, de la mort.

La chasse : apprivoiser la mort

Ambulancier pour la Croix Rouge italienne pendant la Première Guerre mondiale, Hemingway fut très profondément marqué par une attaque sur le front pendant laquelle il crut sa dernière heure arrivée. Il fut tout au long de son existence obsédé et fasciné par le trauma qu'il avait vécu. Il décrit ce moment dans *A Farewell to Arms* (1929) :

Par-delà l'autre bruit j'entendis un toussotement, puis un tche-tche-tche-tche – ensuite un éclair, comme si la porte d'un haut-fourneau était brusquement ouverte, et un grondement, d'abord blanc, puis rouge, encore et encore accompagné d'une rafale de vent. J'essayai de respirer mais l'air ne venait pas et je me sentis tout à coup et avec force sortir de mon corps et toujours plus loin, plus loin, plus loin et toujours à la merci du vent. Tout mon être s'est extrait rapidement, et je savais que j'étais mort et qu'il était faux de penser que l'on mourrait simplement comme ça. Puis je flottai, et au lieu de continuer ainsi, je me suis senti réintégrer mon corps. Je respirai et j'étais de nouveau là⁸.

⁸ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*. Londres, Arrow Books, 1993, p. 44. "Through the other noise I heard a cough, then the chuh-chuh-chuh-chuh – then there was a flash, as a blast-furnace door is swung open, and a

Le trauma est caractérisé par le fait que le sujet est absent à lui-même. Le critique Dori Laub parle ainsi de « l'effondrement du témoin »⁹. La scène traumatique est paradoxalement enregistrée en tant que blanc, comme un trou béant dans la mémoire. Le psychothérapeute français François Lebigot ou le psychiatre américain Robert Jay Lifton définissent le trauma comme étant l'envers même, voire la négation, de l'expérience¹⁰. Il s'agit en d'autres termes d'une expérience du néant. François Lebigot définit le trauma comme le fait « de faire l'expérience de ce qu'est la réalité de la mort. »¹¹. C'est un évènement tellement insoutenable que sa victime en vient à être absente à elle-même au moment où il survient, le trauma n'en finit ensuite pas de ressurgir et de hanter un sujet qui tente inlassablement de l'appréhender. Or pour Hemingway, la mort est la plus importante des réalités, voire la seule. Dans *Death in the Afternoon*, ouvrage consacré à l'art de la tauromachie et publié en 1932, Hemingway écrit :

Un Anglais a écrit : « La vie est réelle, la vie est sérieuse, et la grâce n'est pas le but vers lequel elle tend. » Et où a-t-il été enterré ? Et qu'est devenue la réalité du caractère sérieux ? Les gens de Castille (...) savent que la mort est la réalité à laquelle personne ne peut échapper, la seule chose dont l'homme puisse être sûr ; la seule chose certaine ; qui dépasse tout le confort moderne (...). Puisqu'ils ont ce sentiment, ils s'intéressent avec intelligence à la mort et quand ils ont la possibilité de la voir infligée, évitée, refusée ou acceptée une après-midi pour un prix d'entrée modique, ils payent et vont voir une corrida¹².

Dès les premières lignes de cet ouvrage, Hemingway reconnaît ce qui fut la première source d'inspiration de son écriture fut la recherche de cette confrontation avec la mort. Contrairement à d'autres il ne veut pas fermer les yeux quand il est face à la mort :

J'avais lu de nombreux ouvrages dans lesquels, lorsque l'auteur voulait décrire [la mort violente], tout ce à quoi il arrivait était confus, et je me disais que cela était soit dû au fait que l'auteur ne l'avait jamais clairement vue soit qu'à l'instant où cette mort survenait, il avait physiquement ou mentalement fermé les yeux, ... Mais dans le cas d'un peloton d'exécution, ou d'une pendaison, ce n'est pas exact, et s'il fallait saisir ces choses très simples, comme par

roar that started white and went red and on and on in a rushing wind. I tried to breathe but my breath would not come and I felt myself rush bodily out of myself and out and out and out and all the time bodily in the wind. I went out swiftly, all of myself, and I knew I was dead and that it had all been a mistake to think you just died. Then I floated, and instead of going on I felt myself slide back. I breathed and I was back."

⁹ Lori Daub, 'Explorations in Memory, Truth and Testimony: The Process and the Struggle', in *Explorations in Memory*. The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 65.

¹⁰ Cathy Caruth, 'An Interview with Robert Jay Lifton', in *Explorations in Memory*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 128.

¹¹ François Lebigot, *Le traumatisme psychique*, Paris, Fabert, 2011, p. 8-9.

¹² Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*. Londres, Arrow Books, 2007, p. 165. "Some one with English blood has written: 'Life is real, life is earnest, and the grace is not its goal.' And where did they bury him? And what became of the reality of the earnestness? The people of Castille (...) know death is the unescapable reality, the one thing any man may be sure of; the only security; that it transcends all modern comfort (...). Having this feeling they take intelligent interest in death and when they can see it being given, avoided, refused and accepted in the afternoon for a nominal price of admission, they pay their money and go to the bullring."

exemple Goya avait tenté de le faire dans *Los Desastros de la Guerra*, il était impossible de faire cela en fermant les yeux¹³.

L'une des quêtes d'Hemingway en tant qu'écrivain, tout comme de Goya, qu'il mentionne, en tant que peintre, est la représentation de cette rencontre avec la mort, la saisie de ce moment qui lui a échappé et qui désormais le fascine. Et puisque les guerres sont terminées, cette réalité est visible dans l'arène de la corrida. C'est ainsi qu'il écrit :

Le seul endroit où il était possible de voir la vie et la mort, à savoir la mort violente maintenant que les guerres étaient terminées, était l'arène de corrida et j'avais très envie d'aller en Espagne pour étudier cela. J'essayais d'apprendre à écrire, en commençant par les choses les plus simples, et l'une des choses les plus simples de toutes et la plus fondamentale est la mort violente¹⁴.

Hemingway se prit de passion pour la tauromachie après avoir vu une corrida à Pampelune en 1923. Pendant toutes les années 1920, il retourna dans cette ville d'Espagne aussi souvent que possible. Tout au long de sa vie, il assista à des corridas. Il devint ami avec certains des matadors les plus connus de l'époque. Il se lança même lui-même dans l'arène dans le cadre de compétitions d'amateurs. Ce sport tint une place unique dans sa vie et dans son œuvre. Ainsi dans *In Our Time* (1925), ouvrage qui fait alterner nouvelles et vignettes, une série de vignettes lui est consacrée. La seconde moitié de son premier roman, *The Sun Also Rises* (1926), se déroule en Espagne et l'arène devient le théâtre principal de l'action. Et en 1932, il publia *Death in the Afternoon*, aujourd'hui encore considéré comme une Bible sur le sujet.

La corrida devint d'autant plus importante pour lui que l'arène est pour le spectateur le lieu d'une possible rencontre avec la mort, que ce soit lors de la mise à mort de l'animal, ou encore quand survient la mort tragique du matador. Après avoir vu sa première corrida, il écrivit un article pour *The Toronto Star Weekly*. Ce qui rend selon lui l'art de la tauromachie absolument unique, est le fait que le matador, donc l'artiste, risque lui-même sa vie. Il reprend ses propres mots dans *Death in the Afternoon* : « La corrida est le seul art où l'artiste est en danger de mort

¹³ *Ibid*, p. 2. "I had read many books in which, when the author tried to convey [violent death], he only produced a blur, and I decided that this was because either the author had never seen it clearly or at the moment of it, he had physically or mentally shut his eyes, ... But in the case of an execution by a firing squad, or a hanging, this is not true, and if these very simple things were to be made permanent, as, say, Goya tried to make them in *Los Desastros de la Guerra*, it could not be done with any shutting of the eyes."

¹⁴ *Ibid*, p. 2. "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. I was trying to learn to write, commencing with the simplest things, and one of the simplest things of all and the most fundamental is violent death."

et dans lequel la qualité de la performance dépend de l'honneur du combattant »¹⁵. Les gestes et mouvements du matador composent une syntaxe qui n'a d'autre but que celui de littéralement appréhender la mort, ce qui est l'objectif-même de l'écriture d'Hemingway.

Ce qui se joue finalement dans ce face-à-face implacable, pour l'homme à l'habit de lumière, c'est l'expression d'un art qui le rend tout-puissant en lui donnant droit de vie ou de mort sur l'animal prisonnier du théâtre, tout en lui permettant également, au contraire, d'approcher la réalité de ce qu'est le néant. Il semble ainsi qu'au moment de la mise à mort de l'animal, bourreau et victime ne font plus qu'un :

La mise à mort du taureau *recibiendo*; l'homme se tenant maintenant immobile et droit, les pieds simplement un peu écartés après avoir provoqué la charge en avançant une jambe tout en la pliant et en agitant la muleta en direction du taureau, laissant le taureau s'approcher jusqu'à ce que l'homme et le taureau ne font plus qu'un tandis que l'épée s'enfonce ; puis cette union brisée par le choc du contact, ensuite un instant où l'épée qui semble progresser centimètre par centimètre les unit ; voilà la manière la plus arrogante de donner la mort et c'est l'une des plus belles choses que vous pouvez voir lors d'une corrida¹⁶.

La mise à mort n'est pas seulement le triomphe d'un matador incarnant la vie, voire la survie. Elle est aussi, au contraire, ce moment où, dans le trépas de l'animal, l'homme voudrait toucher le néant. Dans la douzième vignette de *In Our Time*, le narrateur écrit à propos du matador Villalta : « ... pendant un court instant ils ne faisaient qu'un. Villalta ne fit qu'un avec le taureau et puis c'était terminé »¹⁷. Toutefois, cette confrontation avec, cette expérience de la mort, restent hors de portée du narrateur et du lecteur, même lorsque c'est le toréador qui meurt. La série de vignettes consacrée à la tauromachie se clôt sur un texte dans lequel le narrateur tente de retranscrire le point de vue du matador agonisant. Mais le passage de la troisième à la première personne, au moment où l'anéantissement survient, semble à jamais impossible : « Maera eut l'impression que tout devenait de plus en plus grand puis que tout rapetissait. Ensuite tout commença à tourner de plus en plus vite comme quand on accélère la vitesse des images d'un cinématographe. » La seconde phrase laisse planer le doute quant à la source de la perception et montre surtout qu'à ce moment précis le texte ne peut qu'approcher cette première

¹⁵ *Ibid*, p. 78. "Bullfighting is the only art in which the artist is in danger of death and in which the degree of brilliance in the performance is left to the fighter's honour."

¹⁶ *Ibid*, p. 204. "The killing of a bull *recibiendo*; the man now standing still and erect his feet only a little apart after he has provoked the charge by bending one leg forward and swinging the muleta toward the bull, letting the bull come until man and bull become one figure as the sword goes in; then the figure broken by the shock of the encounter, there coming a moment when they are joined by the sword that seems to slip in an inch at a time, is the most arrogant dealing of death and is one of the finest things you can see in bullfighting."

¹⁷ Ernest Hemingway. *The Short Stories*. New York, Simon & Schuster. 1995, p. 181. "just for a moment they became one. Villalta became one with the bull and then it was over."

personne, comme une asymptote. Ainsi lorsque le toréador meurt, la troisième personne est réintroduite et le moment du passage de la vie à trépas est déjà passé et a échappé au narrateur : « Le moment d'après il était mort »¹⁸.

L'intérêt marqué d'Ernest Hemingway pour la tauromachie, tout au long de sa vie, mettait en exergue ce qu'il recherchait aussi dans la chasse. En assistant à des corridas et en partant à la quête de ses proies, il recherchait non pas le sentiment de toute-puissance que peut conférer la capacité de décider du sort d'un animal mais, au contraire, il tentait, en s'approchant de l'animal sacrifié, de partager son sort : de retrouver, voire de revivre, cette confrontation avec la mort que le trauma subi pendant la Première Guerre mondiale lui avait imposé. Cette expérience lui avait fait prendre conscience de la réalité de la mort non seulement en tant qu'elle signifie la fin d'une existence mais aussi comme élément intrinsèque au passage du temps, qui se niche dans son déroulement même, comme l'avaient exploré les poètes métaphysiques dont les textes l'influencèrent beaucoup¹⁹. Son œuvre est ainsi tendue entre deux pôles : d'une part, une nostalgie pour le temps qui précède la survenue du trauma, pour une temporalité qui semble continue, que le langage saisit apparemment pleinement et, d'autre part, au contraire, une fascination pour un trauma qui déchire le passage du temps et que le langage semble radicalement incapable à exprimer.

Loin d'avoir pour seule signification de « donner » la mort, chasser voulait également dire pour Hemingway tenter de « se » donner la mort, dans une communion entre le bourreau et sa victime. La corrida représente le huis clos par lequel il met en scène la chasse, la théâtralise à l'envi pour tenter d'approcher cette absence à soi qui fut le pôle magnétique vers lequel tendent tous ses textes. La corrida devient une sorte de précipité de la chasse, au sens chimique du terme, où cette dernière est réduite à ses plus simples éléments et le cadre dans lequel l'écrivain espérait atteindre ce que la chasse ne faisait qu'indéfiniment approcher : une communion avec la victime. L'intérêt pour la corrida nous laisse voir ce que l'écrivain cherchait dans la chasse : non pas tant une maîtrise absolue du temps, celui qui donne la mort semblant se placer quelques instants au-dessus de la ligne de celui-ci, mais au contraire une tentative de plongée dans le

¹⁸ *Ibid*, p. 207 (cette citation et la précédente). “Maera felt everything getting larger and larger and then smaller. Then everything commenced to run faster and faster as when they speed up a cinematograph.” Et “Then he was dead.”

¹⁹ On peut mentionner par exemple l'œuvre de John Donne.

néant, qui est l'autre négation du passage du temps. Les textes de l'écrivain américain, tant sur la corrida que sur la chasse, saisissent toute la quintessence d'une œuvre par laquelle il tentait, de manière aussi paradoxale que fascinante, d'atteindre l'absence à soi à travers ses propres textes.

