

”Bells, balls, and bulls” (Nabokov): The Sun Also Rises comme formulaire

Hélène Aji

► To cite this version:

Hélène Aji. ”Bells, balls, and bulls” (Nabokov): The Sun Also Rises comme formulaire. Derail, Agnès; Jaworski, Philippe. Ernest Hemingway, The Sun Also Rises: entre sens et absence, Éditions Rue d’Ulm, pp.67-75, 2012, Actes de la recherche à l’ENS, 978-2-7288-3764-9. 10.3917/ulm.derail.2012.01.0067 . hal-01639960

HAL Id: hal-01639960

<https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-01639960>

Submitted on 28 May 2018

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

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

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

« Bells, balls, and bulls » (Nabokov)

***The Sun Also Rises* comme formulaire**

Hélène Aji

Une fois la plaisanterie lâchée¹, selon laquelle Nabokov aurait lu Hemingway et qualifié son roman de « something about bells, balls, and bulls² », on ne pouvait manquer de commencer à méditer le jeu de mots, de plusieurs manières. Avant tout, contre toute attente, l'expression n'est pas apocryphe, elle apparaît dans un entretien accordé par Nabokov à son ancien étudiant et fervent admirateur, Alfred Appel. L'ensemble de cet entretien de 1967 est frappant par la façon qu'a Nabokov d'esquiver les questions et d'y répondre par des pirouettes. Pour autant, ces pirouettes ne sont pas sans offrir des analyses furtives, mais justes, des écrivains et des œuvres qui en font les frais. Il faut ainsi noter que, comme il est typique de Nabokov, le texte n'est pas exactement ce qu'il prétend être : une note de bas de page, en ouverture nous signale que Nabokov avait rédigé une très grande part de ses réponses en amont de l'entretien et que le texte résultant fut l'objet de remaniements. L'entretien revient à de multiples reprises sur les liens entre Nabokov et le roman russe, Nabokov et Joyce, entre Nabokov et ses contemporains. Nabokov est né en 1899, la même année qu'Hemingway, et il devient, comme lui, un des géants du roman américain du XX^e siècle. Mais il se place, à l'évidence semble-t-il, avec son lyrisme et sa visée esthétique souvent emphatique, aux antipodes du « journalisme littéraire » qui fait la marque de fabrique de Hemingway. Et pourtant, on pourrait argumenter qu'il y a, chez les deux écrivains, un travail constant de négociation et d'appropriation (souvent antagoniste) des formes attendues du roman, de sorte que le texte narratif devient le lieu où se rejouent les tensions entre les préoccupations existentielles personnelles et les modalités conventionnelles de leur expression.

¹ Cette intervention doit son titre à une conversation avec mon ami et collègue Denis Lagae-Devoldère, bien plus féru des romans et des commentaires sarcastiques de Vladimir Nabokov que je ne le suis.

² V. Nabokov, « Interview », p. 142.

Il ne s'agit évidemment pas ici de réduire aucun des textes de ces écrivains à des autobiographies déguisées, même si l'on a pu lire à maintes reprises les analyses faciles qui font systématiquement de tout roman écrit à la première personne une autobiographie déguisée. Nul n'est besoin de rappeler le débat et le scandale autour de *Lolita*, car il est bien connu et n'est pas notre sujet aujourd'hui. Mais on ne peut manquer de repenser aux études de *The Sun Also Rises* qui transforment le roman en une sorte de chronique quasi-autobiographique, un roman à clef où l'on peut jouer à retrouver toutes les figures de la fameuse *Lost Generation* : tous les lieux communs (au sens propre comme au figuré) seraient présents pour offrir un tableau du Paris des années folles et des ébats d'une petite communauté d'Américains exilés, talentueux, libérés et peut-être un peu trop oisifs. Succès de librairie, *The Sun Also Rises* pourrait être lu comme conforme, en définitive, à la formule du roman à la fois romantique et désabusé, où se noue une relation impossible entre un homme blessé et une femme à la fois fatale et fragile, la réécriture magistrale d'une intrigue de roman de gare. De fait, on lit *The Sun Also Rises* aussi parce qu'il est la mise en œuvre d'une sorte de formulaire du roman à succès (et après tout, c'est le premier roman d'un jeune écrivain avide de reconnaissance). Par la manière dont le texte réinvestit explicitement et ouvertement un certain nombre de poncifs, sur les relations entre hommes et femmes, sur les amitiés concurrentielles entre hommes, jouant d'un exotisme qui est souvent de l'ordre du *name-dropping* (Paris, Pampelune, les montagnes sauvages du nord de l'Espagne, la chaleur écrasante des arènes, la poussière de la route qui se dépose sur les épaules du personnage errant, p. 84), il engendre une surface séduisante et lisse... extrêmement trompeuse. Car si l'on revient, une fois de plus, sur le titre énigmatique du roman, le soleil qui se lève à l'horizon nous parle aussi d'un côté caché de la planète, d'un ailleurs où nous ne sommes pas, d'où vient la lumière et qui nous reste inconnaissable.

En ce sens, le texte teste les capacités du mode narratif à la première personne du singulier d'une manière que la petite expression assassine de Vladimir Nabokov, une fois remise dans son contexte, pointe de manière frappante :

As to Hemingway, I read him for the first time in the early 'forties, something about bells, balls and bulls, and loathed it. Later I read his admirable "The Killers" and the

wonderful fish story which I was asked to translate into Russian but could not for some reason or other³.

Ce sont cet inconnaissable et la façon dont Hemingway le rend omniprésent dans le texte de son narrateur qui peut-être ont bloqué le désir de traduction de Nabokov : l'impossibilité radicale et véritablement syntaxique qu'il y aurait à rendre compte du tissage du texte, serré à l'extrême, et de la persistance des trous et des déchirures qui suggèrent, sans les laisser voir, des abîmes d'indécision et de perplexité. Remis dans le contexte, non plus d'une sorte de folklore germanopratin, mais des interrogations contemporaines sur l'écriture automatique, sur le courant de conscience, sur les rapports entre narration et les débuts d'une pensée existentialiste, le roman donne à lire les modalités de la stase, voire de la paralysie : fondé sur la tension ineffable entre le désir et sa satisfaction chez un narrateur que sa blessure de guerre a laissé impuissant, il démontre à l'envi l'impossibilité pour les personnages de sortir du formulaire, de la répétition et du retour de l'attendu. « Bells, balls, and bulls » incite à une relecture de Hemingway (et de *The Sun Also Rises*, qui correspond à la lettre à cette recette) dans un régime de type symbolique, à rebours de la revendication ouverte de transparence et de « réalisme », qui vise à faire diversion plus qu'à élucider les textes, à les vider de toute expression et à tarir l'interprétation. « Bells » : le religieux dans sa dimension la plus mystique et son appel le plus urgent ; « balls » : la sexualité et la masculinité mis en question dans l'écartèlement entre l'idéal d'amour et la vulgarité de sa mise en pratique (malgré les proclamations de libération sexuelle, l'union charnelle scelle dans le roman de Hemingway la dégradation de la relation et son échec) ; « bulls » : le mystère animal, puissant, violent, fertile, à la fois tueur et victime, orchestré, désarmé et massacré par des hommes inconscients du désastre qu'ils s'infligent à eux-mêmes et de la stérilité à laquelle ils se vouent en organisant la chorégraphie de la corrida. « Must be swell being a steer » (p. 116) : et si l'ironie facile du personnage dissimulait la reconnaissance tragique d'une émasculatation générale ?

Ce régime allégorique est celui dont parle, par exemple, Mircea Eliade dans son introduction à *Images et Symboles* et qu'il appelle, pour sa part régime symbolique. Il fait de manière intéressante une « petite histoire » du symbole qui, comme par hasard, replace *The Sun Also Rises* (publié en 1927) dans une évolution intellectuelle marquée par le regain d'intérêt pour la vie spirituelle et pour la vie mentale :

³ V. Nabokov, « Interview », p. 142.

Le dépassement du scientisme dans la philosophie, la renaissance de l'intérêt religieux après la 1^e guerre mondiale, les multiples expériences poétiques et surtout les recherches du surréalisme (avec la redécouverte de l'occultisme, de la littérature noire, de l'absurde, etc.) ont, sur des plans différents et avec des résultats inégaux, attiré l'attention du grand public sur le symbole envisagé comme mode autonome de connaissance. L'évolution en cause fait partie de la réaction contre le rationalisme [...] et suffit déjà à caractériser le deuxième quart du 20^e siècle⁴.

Eliade poursuit en établissant une dichotomie dans la conception de ce qu'il appelle « la partie anhistorique de tout être humain⁵ » prise entre une réduction à la brutalité du monde animal et l'aspiration à une transcendance « empreinte du souvenir d'une existence plus riche, plus complète, presque béatifique⁶ ». Se trouvent dès lors en tension deux modes de lecture du réel et deux modes de vie dans le monde : celui, qu'Eliade critique, de type freudien où le travail herméneutique consiste à « traduire les images en termes concrets » et celui de type cosmologique (« le soleil » de Hemingway) en vertu duquel « les images⁷ englobent toutes les allusions au "concret" mises en lumière par Freud, mais le réel qu'elles essaient de signifier ne se laisse pas épuiser par de telles références au "concret"⁸ ». Eliade souligne une sorte d'existence humaine à au moins deux niveaux, celui du concret, de « l'existence la plus falote », et celle des symboles : « L'homme le plus réaliste vit d'images », nous dit-il. Il est en Cosmos – ce qui n'est pas sans rappeler l'affirmation d'Ezra Pound, grand ami des années parisiennes de Hemingway, partenaire de boxe et d'écriture, selon laquelle l'âme d'un homme est faite des éléments du « cosmos des âmes⁹ ». Or ce n'est pas dans les discours qui se réclament de la haute intellectualité que vient s'inscrire cette cosmologie de l'homme, mais précisément dans l'errance de la pensée d'un homme moderne en vacance au sens strict du terme :

Que l'on se garde d'aller chercher là ce qu'est devenu, par exemple, le mythe du Paradis Perdu, l'image de l'Homme parfait, le mystère de la Femme et de l'Amour, etc. Tout cela, entre bien d'autres choses, se trouve – combien sécularisé, dégradé et

⁴ M. Eliade, *Images et Symboles*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*

⁷ D'un point de vue terminologique, Eliade, ethnologue, est en porte-à-faux avec les pratiques différemment normatives de l'analyse littéraire : dans *Images et Symboles*, images et symboles s'inscrivent dans des narrations de type mythologique ou allégorique, où le sens peut indifféremment circuler par la métaphore ou par la métonymie (préférée par Hemingway).

⁸ M. Eliade, *op. cit.*, p. 16-17.

⁹ E. Pound, « I Gather the Limbs of Osiris » p. 28.

maquillé !... – dans le flux demi-conscient de la plus terre à terre des existences : dans les rêves éveillés, les mélancolies, le libre jeu des images durant les « heures creuses » de la conscience (dans la rue, dans le métro, etc.), dans les distractions et les amusements de toute sorte¹⁰.

La mention cosmologique dans le titre de *The Sun Also Rises*, tout autant que la vie passablement oisive et déstructurée de ses personnages, tout comme les moments, souvent nocturnes, d'anxiété existentielle de Jake ou les renvois aux gestes basiques de la toilette, nous lancent donc un signal d'alerte à la résurgence « modernisée » et « laïcisée » de la vie mythique¹¹. Dans le contexte d'un début de XX^e siècle tout préoccupé de la vie de l'inconscient, la lecture symptomatique des comportements et la tentation de l'écriture comme révélateur d'un inconnu radical devient prégnante.

On the table was an empty glass and a glass half-full of brandy and soda. I took them both to the kitchen and poured the half-full glass down the sink. I turned off the gas in the dining-room, kicked off my slippers sitting on the bed, and got into bed. This was Brett, that I had felt like crying about. Then I thought of her walking up the street and stepping into the car, as I had last seen her, and of course in a little while I felt like hell gain. It is awfully easy to be hard-boiled about everything in the daytime, but at night it is another thing. (p. 30)

La mise en texte, le fameux style factuel de l'écriture, les dialogues comme transcrits, les réticences face à l'interprétation et la préférence pour la répétition, les effets de transparence de l'ordre du compte rendu ou du journal dissimulent (imparfaitement) la dimension « cosmologique » de l'entreprise narrative : tout comme, dans les termes d'Eliade, « la plus abjecte nostalgie dérobe la nostalgie du paradis¹² », les détails les plus réalistes dérobent inéluctablement et perversément la réalité.

Or dès lors que l'on se met à lire *The Sun Also Rises* comme un texte de l'homme en Cosmos, le roman vient redire cette quête du sens du monde, mentale et mythique, toujours en processus et inachevée, douloureusement figée en une série de configurations concrètes qui, sur le mode de la variation minimale, disent en même temps le flux et la pétrification : combien faudra-t-il de scènes de café dans la narration de Jake pour figurer ce paradoxe ? Fondé sur le désir de rapporter à l'immanent cet

¹⁰ M. Eliade, *op. cit.*, p. 21.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Op. cit.*, p. 19.

homme en Cosmos évoqué par Eliade, le texte se développe selon des modes qui sont récurrents dans le roman américain, où l'ombre de la chronique puritaine, exemplaire et didactique, le dispute au soleil écrasant de l'attention au détail du quotidien : « SOL, SOL Y SOMBRA, and SOMBRA » (p. 116), lit-on en lettres capitales dans la description de l'arène où doit se dérouler la corrida, marquant l'ambiguïté de la place moyenne, hésitant entre ombre et soleil, nuit et jour, obscurité de la déraison et lumière de la rationalité. Fiction qui joue sur les codes de la non-fiction, sur la documentation et la science de l'*aficionado*, *The Sun Also Rises* semble viser non la construction d'histoires mais l'adéquation à une histoire dont nous ne devons cependant jamais explicitement connaître la teneur. Oscillant entre la narration d'une destinée personnelle et celle d'une destinée collective, tout en tronquant ce qui aurait pu faire la substance de ces destinées (l'événement clé est fantasmé, il n'est jamais narré), le roman fait retour sur l'idée, très classiquement américaine, selon laquelle la vie individuelle vaut par la valeur générale que l'on peut lui attribuer, l'intérêt pour le détail ne se justifiant que par sa dimension symbolique ou métonymique. Mis à la première personne du singulier et insistant sur la dimension journalière de la structuration de la narration (nombreux sont les chapitres qui commencent le matin pour s'achever à la nuit), le texte relève par bien des aspects de « l'écriture du jour » dont parle Eric Marty à propos du journal intime de Gide. Bien qu'au conventionnel prétérit, la narration donne la sensation du présent par le gommage de la rétrospection (rarissime, on en trouve très peu d'exemples aussi explicites que l'évocation de l'hôpital de Milan, p. 27) et de l'introspection.

Poussant au bout de ses conséquences la reconnaissance moderniste des limites épistémologiques liées au mode subjectif de la première personne du singulier, *The Sun Also Rises* donne à lire une sorte de formulaire du *Bildungsroman* dont la vacuité pointe les structures et les conventions de ce genre pour mieux en souligner l'artificialité et la pose. Répondant au *stream of consciousness*, qui, on le sait bien, problématise la surface d'expertise du narrateur et la fiabilité de ses assertions, la narration de Jake radicalise les effets de réticence et de dissimulation que le flux du *stream of consciousness* masquait. Alors que les techniques narratives de limitation du point de vue ou de modalisation, alliées au travail de l'ironie dans l'écart entre le narrateur qui dit 'je' et l'auteur, posent la question du rapport quantitatif et qualitatif entre ce qu'il y a à savoir et ce que l'on peut savoir, *The Sun Also Rises* réduit l'information au strict minimum, voire feint de prendre de l'ampleur alors que le texte se répète sans s'enrichir de sens.

L'« ère du soupçon » dont parle Nathalie Sarraute, qui précède largement l'émergence du Nouveau roman français, et qui interroge la pertinence d'un sujet empirique limité s'inscrit dans *The Sun Also Rises* sur le mode de l'épure. Ce minimalisme d'un texte qui se dépouille de sa référentialité et confine à l'abstraction culmine, plus tard chez Hemingway avec la nouvelle « The Killers », tant appréciée de Nabokov ou celle intitulée « A Clean Well-Lighted Place ». Car ce qui est au centre du roman, ce n'est pas son compte-rendu, apparemment factuel, des faits et gestes d'une petite communauté d'écrivains exilés, une *Lost Generation* aliénée de ses racines américaines, rejetant l'inculture d'une patrie matérialiste et capitaliste et en quête de civilisation dans une Europe croulant sous le poids de l'Histoire, une bande de marginaux/désaxés seuls capables de jeter sur notre société servile et laborieuse un regard extérieur, désabusé et, peut-être, vaguement dénonciateur. Au contraire, serait-on tenté de dire, c'est par le caractère générique du texte que le roman prend son importance, quand les personnages, les lieux, les actions se dépouillent de leur particularité pour ne plus être que les éléments d'une pantomime existentielle. Cette pantomime existentielle pourrait avoir une formulation ironique, si l'on admet que, dans *The Sun Also Rises*, rien ne se perd (car on ne possédait rien, pas même son propre corps), rien ne se gagne (car le solipsisme du sujet est irréductible) et, de surcroît, rien ne se transforme (car la structure et les scénarii que nous nous sommes inventés pour survivre sont immuables).

Dès lors, le roman met en scène la multiplication des échecs, comme un écho de la description wittgensteinienne de l'homme qui se cogne aux murs des limites du langage : le narrateur se heurte constamment aux limites de sa subjectivité. Clairvoyante, l'expression de Nabokov rend compte de la mise en œuvre des structures de la répétition : mêmes gestes, mêmes paroles, mêmes impossibilités à donner du sens à une existence au jour le jour, nuit après nuit. Cet enfermement interdit la prise de distance et de conscience qui permettrait d'explicitier et de conceptualiser cette condition humaine dans le texte même du roman. Se regardant dans le miroir, Jake refuse de se voir et éteint la lumière¹³. Il aligne plutôt les scènes itératives qui viennent combler l'absence d'événements décisifs et structurer le roman en autant de chapitres qui sont des cases à remplir :

¹³ TSAR 26-27.

1. Les déplacements en taxi sont ces occasions de redire l'incapacité à basculer véritablement dans un moment nouveau, comme permet de le voir la boucle qui lie la scène de déclaration entre Brett et Jake (p. 22) et la scène qui semble à la fois conclure et relancer le roman (p. 212). Le déplacement en taxi devient le moment où la mécanique du roman semble se remonter, comme une horloge, et ramener le ressort qui fait mouvoir les personnages à sa position de départ, alliant reprise et relance.

2. Les mariages de Brett se résument à répéter les mêmes erreurs, en se confinant dans la quête stéréotypée de l'accomplissement par l'autre, quand cet autre est sans substance, interchangeable, instrumentalisé, voire absorbé (par la prédation et la dévoration amoureuse) : le renoncement à Romero est une tentative désespérée pour sortir de cette réflexivité vicieuse, mais la reprise de la relation avec Jake et la perspective du mariage avec Mike scellent en fait la circularité inéluctable.

3. la prière du « rotten Catholic » (p. 85) aboutit à un retour sur soi matérialiste et narcissique, où l'individu entre en schizophrénie, se contemplant priant, mais aussi réaffirme son incapacité à se voir véritablement (il n'est pas en train de prier, mais en train de poser).

4. La fiesta est une parenthèse ubuesque car l'événement est vécu sur le mode de la tautologie : la fiesta est une fiesta, elle est localisée, circonscrite (sept jours), récurrente, inconséquente. « It was a fiesta » (p. 134) est la seule définition à laquelle le narrateur aboutit, plaçant inopinément, comme par inadvertance, le sens de l'événement hors d'atteinte, au-delà du dicible.

5. On ne passe jamais la frontière : les villes françaises et les villes espagnoles ne sont que des versions d'une seule et même ville générique, (p. 79) de sorte que l'on ne quitte jamais un lieu, on est toujours en partance, mais le but du voyage est toujours identique au point de départ, comme formaté par la perception déficiente et unificatrice du narrateur. Les douaniers espagnols portent le bicorne à la Bonaparte (p. 80).

Le roman se développe comme texte de la défaisance et de l'initiation en échec. Au rythme des non-événements, des leçons sans objet et des rites de passage démystifiés, ce qui est mis en scène, ce sont les stratégies d'évitement d'un sujet dont le narrateur devient l'emblème. Comme le collectionneur du *Livre des passages* de Walter Benjamin, qui date également de 1927, le narrateur collectionne et collationne les

vignettes, au risque des redites et des doublons, donnant à voir l'inconsistance de toute connaissance de soi ou des autres, et l'accumulation dérisoire et dérivative des expériences comme palliatives et non curatives : car le buveur de Hemingway qui collectionne les soucoupes, pour reprendre les mots d'Hannah Arendt à propos de Benjamin, « détruit le contexte où son objet a jadis été seulement partie d'un tout vivant plus grand, et comme pour lui compte uniquement l'unicité de l'authentique, il doit purifier l'objet de tout ce qui est typique en lui¹⁴ ». Il accumule les petites choses, mais ce faisant, il construit paradoxalement un monde dialectique jusque dans ses incohérences, et régulier jusque dans son chaos : un monde formulaire.

Ouvrages cités

Appel, Alfred, Jr. « An Interview with Vladimir Nabokov », *Wisconsin Studies in Literature* VIII 2 (1967), p. 127-52.

Arendt, Hannah. *Walter Benjamin 1892-1940*, Paris, Editions Allia, 2011.

Benjamin, Walter. *Le Livre des passages*, Paris, Editions du Cerf, 1997.

Eliade, Mircea. *Images et Symboles*, Paris, Gallimard Tel, 1980.

Marty, Eric. *L'écriture du jour : le journal d'André Gide*, Paris, Seuil, 1985.

Pound, Ezra. « I Gather the Limbs of Osiris » in *Selected Prose*, Cookson, William, éd. New York, New Directions, 1973,

Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1987.

¹⁴ H. Arendt, *Walter Benjamin*, p. 94.