

ROSE BOREL

Rôle et place de l'espagnol dans *Death in the Afternoon* et *For Whom the Bell Tolls* d'Ernest Hemingway

*This article seeks to analyse how Ernest Hemingway uses Spanish words, phrases, or sentences in the non-fiction work *Death in the Afternoon* (1932), as well as in his novel *For Whom the Bell Tolls* (1940), raising the question of the reader's understanding of a foreign language in a text written in English. It attempts to explore the relationship to the linguistic Other that is created in the text. Multilingualism in literature can be used to describe encounters between different linguistic communities but it can also express a more intimate, poetic relationship with languages. This twofold tendency is illustrated in those two works, despite their different literary genres.*

Au tournant du XX^e siècle, Mallarmé, Apollinaire ou encore T.S. Eliot apparaissent comme les instigateurs d'une exploration littéraire du multilinguisme, qui s'oppose à l'idéologie nationaliste de pureté de la langue. À une période marquée par l'essor des migrations et les bouleversements socio-économiques, la confrontation avec d'autres communautés linguistiques est explorée par la littérature. Afin d'analyser ces productions littéraires, Lawrence Rosenwald propose une distinction entre deux modes de multilinguisme. *The Waste Land* de T.S. Eliot est représentatif de ce qu'il désigne comme un multilinguisme « individuel, auto-centré, lyrique », alors que *Motl, the Cantor's Son*, de Sholem Aleichem illustre ce qu'il appelle « le multilinguisme sur le mode collectif, alter-centré et épique » :

Having no good name for either mode, I use several imperfect ones. I call the mode represented here by Eliot [in *The Waste Land*] "individual," "self-centered" (not a term of disparagement, just one of description), and "lyric". Whatever its name, its excellence is its capacity to portray the mind of the author in its allusive, associative, polyglot freedom. I call the mode represented here by Sholem Aleichem [in *Motl, the Cantor's son*] "collective," "other-centered," "epic". Its excellence is its capacity to portray a collective

experience, in particular the experience of a group speaking language x that encounters a group speaking language y¹.

Il n'y a pas de rupture nette entre les deux modes de multilinguisme, qui peuvent se compléter et tendre l'un vers l'autre. Il s'agit davantage d'un spectre entre deux pôles.

Ernest Hemingway, grand voyageur et amateur de langues, retranscrit souvent l'altérité linguistique qu'il rencontre lors de ses voyages en France, en Espagne, à Cuba ou en Afrique de l'Est. Dans l'œuvre de non-fiction *Death in the Afternoon* (*Mort dans l'après-midi*, 1932) et dans le roman *For Whom the Bell Tolls* (*Pour qui sonne le glas*, 1940), Hemingway met la langue espagnole à l'honneur. Des mots ou segments entiers nous sont donnés à lire dans une langue qu'on peut supposer étrangère aux lecteurs et lectrices. *Death in the Afternoon*² est un traité qui a pour but de faire connaître la culture de la tauromachie à un public anglophone. Hemingway déclare avoir eu pour projet littéraire d'écrire un livre en anglais sur la corrida : l'acte de « traduction » d'une culture étrangère se trouve donc au cœur de cet ouvrage. Dans *For Whom the Bell Tolls*³, le personnage de Robert Jordan participe à la guerre d'Espagne, entouré de Républicains espagnols. Ancien professeur d'espagnol à l'Université, Jordan est intégré grâce à sa maîtrise de la langue. Ainsi, Jordan et Hemingway lui-même apparaissent comme des traducteurs capables d'ériger des ponts entre les communautés. Si l'un des effets de l'utilisation de l'espagnol est la création d'une couleur locale, il est nécessaire de dépasser cette interprétation réductrice. L'emploi du multilinguisme littéraire permet de construire une certaine image de l'Autre et de sa langue, il ouvre de nouvelles possibilités de dialogue. Nous chercherons à analyser les similarités et différences de traitement de l'altérité linguistique dans ces deux œuvres.

¹ Lawrence Rosenwald, « Notes on American Literary Multilingualism around 1900 », in *Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900*, sous la direction de Britta Benert, Bruxelles, Peter Lang, 2015, p. 111.

² Nous utiliserons l'abréviation DA pour *Death in the Afternoon*.

³ Nous utiliserons l'abréviation FWBT pour *For Whom the Bell Tolls*.

Le multilinguisme collectif, alter-centré et épique : poétique et politique de l'altérité

Dans *DA*, Hemingway utilise une langue claire et didactique. Les mots en espagnol en rapport avec la tauromachie sont traduits explicitement dans le texte, puis recensés dans un glossaire à la fin de l'ouvrage. Écrits sans italiques dans la version originale (contrairement à la traduction française de René Daumal), ils sont totalement assimilés au corps du texte et à la langue anglaise :

Les sièges sont à découvert, excepté ceux des loges ou *palcos* et de la première galerie ou *grada*. De la galerie, les sièges descendent en rangs circulaires jusqu'au bord de la piste. Ces rangs de places numérotées sont appelés *tendidos*. Les deux rangs avancés, ceux qui sont le plus près de l'arène, se nomment *barreras* et *contrabarreras*⁴.

Les formulations qui permettent d'introduire les traductions se retrouvent tout au long de l'œuvre (« loges ou *palcos* », « sont appelés », « se nomment »). L'avalanche de vocabulaire peut rendre la lecture ardue mais le glossaire facilite la compréhension, ce qui n'est pas le cas dans *FWBT*. Dans ce roman, l'auteur cherche davantage à nous déstabiliser à l'aide d'une langue hybride, traversée de toutes parts par l'espagnol. L'hybridité est produite par l'emploi de surnoms espagnols (« *inglés* », « *viejo* », « *guapa* »), d'expressions courantes en espagnol non traduites (« *qué va!* »), ainsi que de mots espagnols suivis d'une traduction. D'autres stratégies nous font ressentir l'étrangeté de la langue anglaise, comme l'emploi de calques sur l'espagnol, l'alternance entre registres familier et soutenu, ou encore l'utilisation des pronoms "*thee, thou, thy*" pour reproduire la distinction espagnole « *tú/usted* ».

Dans *FWBT*, le lecteur ou la lectrice ne sait pas toujours à quoi correspond la traduction, juxtaposée juste avant ou après l'énoncé en anglais. L'auteur entretient volontairement une forme de confusion. Ainsi le personnage d'Augustín déclare-t-il : « Je crois bien qu'on pourra les massacrer ! *Menuda matanza* »⁵. Le segment en espagnol peut se traduire par « sacré massacre », « quel massacre ». Il n'y a pas de correspondance exacte entre la première phrase et la deuxième, mais la juxtaposition indique que leur sens est à peu près équivalent. La maîtrise de l'espagnol n'est donc pas nécessaire à la

⁴ Ernest Hemingway, *Mort dans l'après-midi*, traduction de René Daumal, Paris, Gallimard, 2003, p. 53

⁵ Ernest Hemingway, *Pour qui sonne le glas*, traduction de Denise Van Moppès, Gallimard, 2017, p. 303.

compréhension du roman, puisque certains passages doivent justement maintenir une certaine opacité.

L'absence de traduction peut venir renforcer la charge émotionnelle d'un énoncé. À l'occasion d'un récit particulièrement intime, Pilar explique qu'elle sentit jadis l'imminence de la mort d'un torero, Manolo Granero. Sa sensibilité tzigane est élevée au rang de don spirituel et mystique. Son caractère inatteignable se reflète dans l'absence de traduction de certains termes espagnols :

c'est cet après-midi-là que le taureau *Pocapena*, du ranch de Veraqua, a démolit Manolo Granero contre les planches de la barrière, devant le **tendido** deux, à la Plaza de Toros de Madrid. J'y étais avec Finito et je l'ai vu. La corne a complètement démolit le crâne de Manolo qui avait la tête coincée sous l'**estribo**, au pied de la **barrera** où le taureau l'avait poussé⁶.

L'auteur joue avec l'espagnol pour nous maintenir dans un rapport ambigu aux personnages, entre proximité et distance, transparence et opacité. Cependant, si l'utilisation de l'espagnol témoigne d'un désir respectueux d'authenticité, elle ne suffit pas nécessairement à garantir une rencontre de l'altérité.

La première limite de la posture du narrateur-auteur américain réside dans l'essentialisation qu'il fait des peuples étrangers. Dans les deux œuvres, les commentaires généraux sur le caractère national espagnol abondent. Celui-ci est qualifié de simple, primitif, courageux et orgueilleux. Les Espagnols sont décrits comme façonnés par leur terre, leur langue (conçue comme musicale et directe) et leur sang. L'essentialisation du caractère national fait écho au romantisme allemand et au concept de *Volkgeist*, ou esprit des peuples. Cette généralisation n'est pas sans humour : l'auteur assume l'aspect caricatural de ces descriptions, qui ne doivent pas toujours être prises au premier degré, en particulier dans *DA*, où il reconnaît les limites de telles affirmations simplistes :

Quand les Anglais tuent, ils tuent pour le sport ; les Français tuent pour la marmite. [...] Tuer, quand ce n'est ni pour la marmite, ni pour le sport, semble cruel aux Anglais et aux Français. Comme toujours lorsqu'on fait des généralités, les choses ne sont pas aussi simples ; mais je cherche à établir un principe et j'évite d'énumérer les exceptions⁷.

⁶ Nous soulignons en gras. Hemingway, *idem.*, p. 277.

⁷ Hemingway, *Mort dans...*, p. 403.

Dans *FWBT*, Robert Jordan tient le même genre de propos, de manière encore plus fréquente. Par exemple : « Allons, ne les romance pas, pensa-t-il. Il y a autant d'espèces d'Espagnols que d'Américains »⁸. Dans tous ces énoncés, la rhétorique du « nous VS eux » est à l'œuvre, sans qu'il soit nécessaire d'explicitier le « nous », conçu *a priori* comme américain et blanc. Le martèlement de cette opposition fige les identités et exclut d'avance la diversité du lectorat. De la même manière, la posture d'anthropologue qu'Hemingway adopte dans *DA* soulève des questions éthiques. Vouloir « traduire » une autre culture ne peut pas être un « acte neutre »⁹, rappelle Peter Messent. Adopter un point de vue d'ensemble sur une culture, c'est la transformer en objet de savoir et de pouvoir. L'ambition totalisante du discours d'Hemingway trahit des limites politiques. Cependant, malgré l'omniprésence des généralisations, des nuances sont régulièrement apportées. La fixité des catégories entre « nous » et « eux », entre le même et l'Autre, est moins rigide qu'il n'y paraît. C'est notamment grâce au mode du multilinguisme individuel que ces deux œuvres proposent l'expérience d'un décentrement de soi, d'un déplacement du regard.

Multilinguisme individuel, auto-centré et lyrique : explorations identitaires et poétiques

Dans *DA*, l'idéalisation de la culture tauromachique permet de critiquer l'abondance économique et la pauvreté spirituelle des États-Unis. Le « nous » doit effectuer son auto-critique et examiner ses valeurs : « [Les Castillans] savent que la mort est l'inévitable réalité, la seule chose dont un homme puisse être sûr, la seule certitude ; qu'elle est par-delà tous les confort modernes et qu'avec elle on n'a pas besoin d'une baignoire dans chaque foyer, ni (si on a la baignoire) d'un poste de T.S.F. »¹⁰. Dans un geste caricatural, les Américains sont dépeints comme des matérialistes en quête de confort, alors que les Castillans font montre d'une compréhension intime de la mort. La

⁸ Hemingway, *Pour qui...*, p. 229.

⁹ « Hemingway writes in *Death in the Afternoon* a type of anthropology. And the translation of one culture for the understanding of another can never be a neutral process ». Peter Messent, « "The Real Thing" ? Representing the Bullfight and Spain in *Death in the Afternoon* », in *A Companion to Hemingway's "Death in the Afternoon"*, édité par Miriam B. Mandel, Rochester, NY, Camden House, 2004, p. 127.

¹⁰ Hemingway, *Mort dans...*, p. 405. Le texte d'origine, contrairement à la traduction, précise l'adjectif de nationalité, "in every American home" (je souligne).

généralisation du caractère national a donc une portée politique critique. De la même manière, Robert Jordan ne se trouve pas toujours dans une position d'autorité surplombante dans *FWBT*. Ses compagnons espagnols lui rappellent constamment son statut d'étranger en le nommant, à tort, l'Anglais (« *Inglés* »). Le groupe lui refuse l'intégration totale et questionne par ailleurs sa légitimité à enseigner l'espagnol. Le rapport entre le même et l'autre s'en trouve complexifié : une certaine humilité est imposée au personnage de Robert Jordan, et, par métonymie, au « nous » américain.

Dans *FWBT*, les dialogues avec les Républicains espagnols relèvent du mode collectif alter-centré du multilinguisme, alors que les monologues intérieurs de Robert Jordan font appel au mode individuel et auto-centré. Lorsqu'il pense directement dans sa langue maternelle, certains termes espagnols surgissent. L'irruption de l'espagnol peut être due à un désir d'atténuer la réalité brute désignée par l'anglais. Ainsi, lorsqu'il réfléchit au suicide de son père, Robert Jordan fait un détour par le français puis par l'espagnol, avant de se résoudre à affronter la violence en face :

Tout le monde a le droit de faire ce qu'il a fait, pensa-t-il. Mais ce n'est pas bien. Je comprends, mais je n'approuve pas. *Lâche*, c'était le mot. [...] Je n'oublierai jamais mon écoëurement, la première fois que j'ai su que c'était un *cobarde*. Vas-y, dis-le en anglais. *Coward*. C'est plus facile quand on l'a dit et ça ne sert à rien de parler d'un salaud en langue étrangère¹¹.

Dans ce passage, l'éclatement linguistique apparaît comme une stratégie d'évitement. Le retour à la langue maternelle symbolise alors l'acceptation du réel. Ce passage reproduit le mouvement qui s'opère au stade du miroir, quand l'enfant qui se vit comme morcelé, s'identifie soudainement à l'unité spéculaire de son corps. Ici, le morcellement linguistique (« *lâche* », « *cobarde* »), laisse finalement la place à la transparence et à l'unité de la langue anglaise, «*coward*». Le narrateur se regarde en face et accepte sa filiation douloureuse.

Le détour par l'espagnol peut donc avoir une fonction thérapeutique, mais il peut aussi ajouter une tonalité humoristique. Dans *DA*, après une longue dissertation sur les mérites de la peinture d'El Greco et sur sa supposée homosexualité, l'auteur clôt le chapitre par la phrase suivante : « *Viva El Greco, el Rey de los Maricónes !* »¹². Le terme « *maricon* », homosexuel, a déjà

¹¹ Hemingway, *Pour qui...*, p. 363-364.

¹² Hemingway, *Mort dans...*, p. 315.

été mentionné. Cette dernière phrase apparaît comme une éruption joyeuse de la langue, sans motivation autre que le plaisir des sonorités espagnoles (la répétition de « el », l'écho entre « co », « los » et « có »).

Plus que dans *DA*, l'intrusion de l'espagnol crée une certaine opacité dans *FWBT*. Le mot "obscenity" (que Denise Van Moppès traduit parfois par « foutu », « foutoir ») vient remplacer les insultes dans ce roman, ce qui a apparemment pour but de détourner la censure, comme dans le passage où Augustin demande s'ils vont vraiment faire exploser le pont, entraînant leur départ : "Is it true about the bridge? [...] That we blow up an obscene bridge and then have to obscenely well obscenity ourselves of out of these mountains?"¹³. Les lecteurs et lectrices cernent le contour des mots, que la répétition vient cacher comme un écran. Le même procédé se retrouve dans le passage suivant, au cours d'un dialogue particulièrement tendu où les personnages de Pablo et Robert trinquent ensemble : "'Salud,' [Robert] said. 'Salud and Salud again,' you salud, he thought Salud, you salud"¹⁴. « Salud » se réfère à la fois au mot « santé » et aux insultes proférées contre Pablo (on entend l'expression courante "you bastard" dans la fin de la phrase). La polysémie du terme ainsi que la répétition lancinante nous proposent une devinette sans réponse, qui appelle l'investissement des lecteurs et lectrices. On entend bien sûr l'écho de la nouvelle "A Clean, Well-Lighted Place" (1933), qui réécrit la prière du Notre Père en l'émaillant du mot « nada » :

Il savait que tout n'était que *nada y pues nada y nada y pues nada*. « Notre nada qui êtes au nada, que votre nom soit nada, que votre règne nada, que votre volonté soit nada sur le nada comme au nada. Donnez-nous aujourd'hui notre nada quotidien. Pardonnez-nous nos nadas, comme nous pardonnons aux nadas qui nous ont nada. Ne nous laissez pas nada à la nada et délivrez-nous du nada, pues nada. Je te salue néant, plein de néant, le néant est avec toi¹⁵. »

Dans ces deux exemples, la répétition d'un terme espagnol (« *salud* » ou « *nada* ») dessine en creux des espaces de vide. Le texte nous oppose une résistance en refusant de se laisser totalement déchiffrer : si la prière du Notre

¹³ Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, Londres, Arrow Books, 2004, p. 48.

¹⁴ *Ibid.*, p. 221.

¹⁵ Ernest Hemingway, « Un endroit propre et bien éclairé », in *Un chat sous la pluie*, traduction par Michel Arnaud, Marcel Duhamel, Georges Magnane, Maurice Rambaud, Henri Robillot, Philippe Sollers, Paris, Gallimard, 2017.

Père se retrouve assez aisément, aucun sous-texte n'est à rechercher dans *FWBT*. Le « *salud* » n'a pas pour but d'être traduit, ce qui rend sa richesse illimitée. Le mode poétique du multilinguisme ne recherche ni la fixation de l'Autre et de sa langue, ni la traduction précise.

Il ressort de la comparaison entre les deux œuvres que *DA* vise l'acquisition d'un savoir sur la tauromachie, plus que le décentrement identitaire ou l'expérience de l'altérité radicale. Le mode du multilinguisme collectif alter-centré nous met en présence d'une culture différente, notamment grâce à la langue espagnole. Les discours sur la tauromachie sont harmonisés et filtrés par l'auteur, ce qui laisse peu de place aux nuances et aux avis divergents (notamment sur le bien-fondé de la corrida), donc peu de dialogisme au sens idéologique du terme. L'auteur propose son point de vue subjectif sur la corrida et les Espagnols, et cette subjectivité explique la présence du mode individuel, auto-centré du multilinguisme, lorsque l'auteur utilise l'espagnol, sa syntaxe et ses sonorités, afin de laisser libre cours à des envolées lyriques et poétiques. La représentation de l'altérité se caractérise par plus d'ambivalence et de complexité dans *FWBT*, malgré la tentation toujours présente chez l'auteur de caricaturer et essentialiser l'Autre. L'expérience du décentrement est ressentie plus intensément, et l'alternance entre dialogues et pensées du personnage permet davantage de jeu entre modes collectif et individuel du multilinguisme. La langue employée est un artifice qui doit déstabiliser le lecteur et la lectrice, grâce à un processus de défamiliarisation.

ROSE BOREL

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
Courriel : rose.borel@u-bordeaux-montaigne.fr