



Université Toulouse - Jean Jaurès

**Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques
à Toulouse (IPEAT)**

**Master mention Civilisations, Cultures et Sociétés
Parcours
ESCAM**

EA0R114T

Mémoire de fin d'année

Représentations de Cuba dans l'œuvre d'Ernest Hemingway

Emma BOURDY

**Dossier présente sous la direction de :
Aurélié GUILLAIN, Membre du CAS**

Année Universitaire 2024-2025

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à l'écriture de ce mémoire de fin de deuxième année de master.

Je souhaite dans un premier temps remercier Mme Aurélie Guillain sans qui ce mémoire n'aurait pas pu voir le jour. Je la remercie pour son accompagnement sans faille, ses conseils, sa patience et sa douceur.

Je tiens également à remercier mes parents, grâce à qui j'ai pu faire les études que je souhaitais.

Je tiens enfin à remercier ma sœur pour tous les conseils qu'elle m'a donnés pour m'aider dans la rédaction de ce projet.

Bonne lecture, et encore merci.

Table des matières

Remerciements	2
Table des matières	3
Introduction	4
1. Cuba comme décor exotique ? Cuba comme territoire de l'altérité ?	10
1. 1. Le travelogue hemingwayen : une littérature d'expatrié	10
1. 2. La notion d'exotisme fascinant à la lumière de L'orientalisme d'Edward Said : le regard d'expatrié, un regard orientaliste ?	17
1. 3. Cuba comme décor décrit d'un point de vue états-unien	24
2. Entre familiarisation et défamiliarisation : une écriture réaliste ?	29
2.1. Une écriture clichée ou stéréotypée ?	30
2.2. La multiplication rassurante des lieux communs exotiques	31
2.3. L'hétéroglossie : un langage exotique cliché ou une authentique voix cubaine ?	35
3. Narrateurs et personnages focaux : Cuba perçue par un regard cubain ou états-unien ?	41
3.1. Une figure narrative ambiguë : la fusion entre Santiago et le narrateur	42
3.2. La distance critique des personnages focaux états-uniens	45
4. Cuba comme décor spécifique pour une condition masculine universelle	51
4.1. La thématique de l'échec : une conception genrée	51
4.2. La masculinité : des outils qui la construisent	60
Conclusion	66
Bibliographie	69

Introduction

Ernest Hemingway, né en 1899 et mort en 1961 aux États-Unis, est un écrivain et journaliste états-unien. Après une enfance passée aux États-Unis, il s'engage sur le front italien lors de la Première Guerre mondiale et en revient blessé. Il s'installe par la suite à Paris dans les années 1920 et se consacre au journalisme. Il multiplie les allers-retours entre les États-Unis et l'Europe et publie ses premiers écrits. Son premier roman, *Fiesta: The Sun Also Rises*¹ (1926) suivi par *A Farewell to Arms*² publié en 1929 sont des succès littéraires. L'auteur s'inspire de son expérience de la Première Guerre mondiale et de sa vie à Paris et en Espagne. Hemingway écrit déjà à l'époque sur un ailleurs autre que les États-Unis, un ailleurs exotique connu comme le « Vieux Continent » qui est différent de son pays natal. Dans sa biographie tout comme dans ses productions littéraires, le territoire étranger a une place prédominante. Au sein de cet espace évolue un protagoniste masculin et un rapport de domination s'installe alors entre protagoniste et territoire. En plus de ses voyages entre Europe et Amérique, Hemingway se révèle être un grand amateur de sports, qu'il en soit simple spectateur ou alors pratiquant chevronné. Les disciplines sportives qui suscitent son intérêt incluent toutes des animaux. Hemingway est un aficionado de corridas, pour lesquelles il se rend en Espagne au début des années 1920. Ce sport, qui n'est pas dans la culture états-unienne, est nouveau et par son caractère exotique l'attire. Le spectacle qui se déroule sous ses yeux le fascine, à tel point qu'un épisode de tauromachie figure dans son œuvre *Fiesta: The Sun Also Rises*. Les riches et longues descriptions du jeu entre le torero et le taureau témoignent de l'admiration d'Hemingway pour cette discipline, dont l'issue est fatale pour l'animal. L'auteur est aussi un grand amateur de chasse, qu'il a d'abord pratiqué aux États-Unis dans son adolescence puis, à l'âge adulte, lors de safaris en Afrique. Les animaux tués ne sont pas du même gabarit qu'aux États-Unis : en Afrique, l'auteur chasse des lions, des éléphants ou encore des koudous, animaux aux cornes torsadées. Les têtes de certains des animaux braconnés sont exposées comme trophées de chasse dans sa résidence cubaine. A propos de la chasse au gros gibier en Afrique, Hemingway écrira dans une lettre destinée à Janet Flanner, reporter de guerre américaine en 1933, que ce qu'il aime dans la chasse, c'est l'animal qui devient la proie de

¹ Ernest Hemingway, *Fiesta: The Sun Also Rises*, Londres, Arrow Books, 1926, 2004.

² Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, New York, Scribner, 1929.

l'homme. « I like to shoot a rifle and I like to kill and Africa is where you do that. Like to get very tired too with nothing connected with my head and see the animals without them seeing you. »³ Hemingway fait face à des pulsions scopiques et au désir d'être vu sans être vu, qui n'est pas sans rappeler le regard d'un prédateur. Ce regard prédateur lui permet de dominer une proie et de l'assujettir aux pulsions du chasseur. Nous pouvons nous interroger sur cette fascination concernant le fait de tuer un animal, en particulier des animaux qui sont par nature des prédateurs eux-mêmes. Hemingway percevait-il la chasse comme un défi posé par l'animal et plus globalement par la nature ? Un défi dans lequel l'issue favorable est pour l'homme, qui devient le prédateur d'un prédateur, ce dernier devenant une proie. Cela lui permettait sans doute d'asseoir sa masculinité par une pratique considérée comme virile et virilisante. Ses parties de chasse en Afrique sont, comme la tauromachie, présentes dans ses créations littéraires et particulièrement dans sa nouvelle « The Snows of Kilimanjaro »⁴ publiée dans la revue *Esquire*. Nous pouvons également nous interroger sur le choix de l'Afrique comme terrain de chasse pour un États-Unien qui peut alors exprimer sa toute-puissance. Par sa présence sur ce territoire étranger et exotique, Hemingway apporte avec lui une forme de colonialisme latent qui n'est pas du colonialisme au sens propre, mais qui englobe des dominations, économiques et raciales en particulier. Nous pouvons avoir la même réflexion lorsqu'il pratique la pêche très régulièrement dans la région des Caraïbes et du Gulf Stream. Cette dernière amènera l'auteur à multiplier les allers-retours de 1928 à 1939 entre Key West, ville insulaire des États-Unis, et l'île de Cuba. Il en fera douze. Il s'installe définitivement sur l'île cubaine en 1939 en achetant la Finca Vigía avec sa troisième épouse Martha Gellhorn (1908-1998). Suite au divorce du couple en 1945, la propriété est par la suite occupée par la quatrième et dernière épouse de l'auteur, Mary Welsh Hemingway (1908-1986) qui prend possession des lieux à sa guise. La Finca Vigía, une ferme à l'abandon sur les hauteurs de la Havane, dans le village de San Francisco de Paula, devient la résidence principale de l'auteur. Il y reste jusqu'en 1960, un an avant sa mort. Il s'en absente néanmoins quelques temps dans le cadre de son activité de journaliste, puisqu'il se rend en Europe pour couvrir la Seconde Guerre mondiale puis quelques années plus tard au Kenya pour y faire des safaris et rencontrer la population Masaï. Il s'en absente également pour aller pêcher plusieurs

³ Ernest Hemingway, *Selected Letters 1917-1961*, New York, Scribner Classics, 1981, 2003.

⁴ Ernest Hemingway, « The Snows of Kilimanjaro », *Esquire*, août 1936.

semaines sur son bateau dans l'Océan Atlantique, bercé par les courants du Gulf Stream, qui baigne l'île de Cuba. Bien qu'Hemingway ait résidé au total trente-trois ans aux États-Unis mais de façon discontinue, l'île cubaine est son lieu de résidence continue le plus long, puis qu'il y passe vingt-deux années. C'est ainsi que l'île devient une source d'inspiration pour l'auteur qui en fait le décor de trois de ses œuvres qui composent notre corpus : *To Have and Have Not*⁵ (1937), *The Old Man and the Sea*⁶ (1952) et *Islands in the Stream*⁷ publiée à titre posthume en 1970.

Les trois œuvres qui composent ce corpus n'ont pas nécessairement été écrites à Cuba mais Cuba en est le dénominateur commun. *To Have and Have Not* (1937) raconte l'histoire d'Harry Morgan, un États-Unien de classe sociale ouvrière qui tombe dans la contrebande entre les États-Unis et Cuba pour subvenir aux besoins de sa famille dans les années 1930. L'écriture du roman débute en février 1933 à Key West. Hemingway la poursuit à Madrid en 1934 et aux Bahamas en 1936. Le roman n'est cependant pas destiné à en être un. Au départ, il s'agit de plusieurs nouvelles qu'Hemingway avait nommées *One Trip Across* et *The Trademan's Return*. Dans une lettre qu'il écrit à Maxwell Perkins, son éditeur, en 1936, Hemingway résume dans les grandes lignes de quoi traite l'œuvre :

The book contrasts the two places - and shows their inter-relation - also contains what I know about the mechanics of revolution and what it does to the people engaged in it. There are two themes in it - the decline of the individual - The Man Harry - who shows up first in *One Trip Across* - and then the re-emergence as Key West goes down around him - and the story of shipment of dynamite and all of the consequences that happened from it.⁸

Les thèmes abordés évoquent ceux du polar. Ce genre littéraire connaît son âge d'or dans les années 1930. Comme l'explique Benoît Tadié dans son ouvrage *Le polar américain, la modernité et le mal*, « dans le polar [...] la société semble se renverser sur elle-même, en exposant ses fondements à la vue de tous. Et ce qu'elle donne à voir n'est pas très beau. »⁹ En effet, ce que nous décrit Hemingway n'est pas très beau : nous voyons un homme à la dérive qui perd son emploi et se retrouve réduit au trafic d'armes et d'êtres humains pour gagner sa

⁵ Hemingway, Ernest, *To Have and Have Not*, Londres, Arrow Books, 1937, 2004.

⁶ Hemingway, Ernest, *The Old Man and the Sea*, Londres, Arrow Books, 1952, 2004.

⁷ Hemingway, Ernest, *Islands in the Stream*, Londres, Arrow Books, 1970, 2012.

⁸ Ernest Hemingway, *Selected Letters 1917-1961*, op. cit., p. 448.

⁹ Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, PUF, 2006, p. 1.

vie et faire vivre sa famille. Bien que cet ouvrage soit une fiction, il fait écho à une réalité historique et sociale car le détroit de Floride, situé entre la Floride et Cuba était une zone active de forte contrebande en tout genre : alcool, drogues, armes, êtres humains, particulièrement des immigrants cherchant à rejoindre illégalement les États-Unis.

Les deux autres œuvres du corpus, *The Old Man and the Sea* (1952) et *Islands in the Stream* (1970) sont deux œuvres liées dans leur composition. Ces œuvres ont été composées à la fin des années 1940, plus de 10 ans après l'écriture de *To Have and Have Not*, et nous observons des similitudes dans les thèmes évoqués, la pêche, et leur style est plutôt élégiaque. L'écriture élégiaque est en rupture avec l'écriture du polar : Santiago et Thomas Hudson sont des protagonistes enclins à la nostalgie et à la mélancolie, au souvenir du temps passé. Ce n'est pas le cas d'Harry Morgan qui lui, n'est pas un personnage mélancolique dans l'action du moment présent. Dans les deux œuvres, le protagoniste vit une perte, celle d'un poisson (*The Old Man and the Sea*) ou celle de ses enfants (*Islands in the Stream*). De plus, Cuba leur sert à toutes les deux de décor. Cela souligne un contraste avec *To Have and Have Not*, une évolution. Dans sa première œuvre cubaine, Harry Morgan utilise Cuba plus qu'il n'y habite. C'est pour lui un point de départ pour des activités illégales et il passe une majeure partie de l'œuvre à naviguer sur les eaux territoriales et à voyager entre Key West et l'île cubaine. *The Old Man and the Sea* raconte l'histoire de Santiago, un vieux pêcheur qui, après quatre-vingt-quatre jours sans poisson pêché, se retrouve à la dérive pendant trois jours dans les eaux du Gulf Stream. Il a au bout de sa canne à pêche un marlin contre lequel il mène un combat acharné. *Islands in the Stream*, divisée en trois parties, raconte l'histoire de Thomas Hudson, un États-Unien qui chasse des sous-marins nazis dans les eaux territoriales cubaines dans les années 1940. Le lecteur suit d'abord sa vie paisible sur l'île de Bimini, dans les Bahamas, puis à Cuba, et enfin sur son bateau.

Même si l'œuvre littéraire d'Hemingway peut s'envisager comme la cartographie imaginaire de très nombreux pays situés sur différents continents (Afrique, Amérique, Europe), et que cette œuvre peut s'envisager avant tout comme la somme des textes d'un éternel expatrié ou d'un citoyen du monde cosmopolite, il est remarquable que cette œuvre s'achève par l'écriture d'un très long texte consacré à Cuba, comme si, vingt ans après le premier texte consacré aux allers-retours d'un citoyen États-Unien entre Key West et les côtes cubaines,

l'écriture d'Hemingway revenait à Cuba et s'attachait à le transformer en lieu potentiel d'ancrage. De nombreuses études critiques ont été consacrées à la dimension cosmopolite de l'œuvre d'Hemingway, notamment celles qui portent sur la thématique de l'expatriation en Europe. Tandis que Fraser Mann étudie l'espace européen dans *The Sun Also Rises* à travers son article « « The road bare and white » : Hemingway, Europe and the Artifice of Ritualised Space »¹⁰, Jeffrey Herlihy-Mera choisit de se concentrer sur Paris dans son article « When Hemingway Hated Paris: Divorce Proceedings, Contemplations of Suicide, and the Deleted Chapters of 'The Sun Also Rises' »¹¹. En revanche, même si plusieurs biographies d'Hemingway ont mis en relief l'importance et la profondeur des liens entre Hemingway et Cuba, il est remarquable qu'un nombre relativement peu élevé d'études critiques se soient intéressées à la représentation de Cuba dans l'œuvre d'Hemingway. Certes, un grand nombre d'articles critiques ont été consacrés à *The Old Man and the Sea*, tels que celui de Wirt Williams avec « The Old Man and the Sea: *The Culmination* »¹² ou « *Inside the Current: A Taoist Reading of The Old Man and the Sea* »¹³ d'Eric Waggoner, mais l'attention des critiques reste souvent concentrée sur la dimension universelle et allégorique du texte, ce qui a souvent amené à négliger la dimension proprement cubaine des lieux et des personnages. Nous proposons donc, à travers l'étude de ce corpus, d'étudier la représentation littéraire du territoire et des eaux cubaines dans les textes d'Hemingway, afin d'en cerner la singularité — et de déterminer la spécificité de cet espace d'expatriation et de villégiature bien particulier que fut Cuba pour Hemingway.

À la lumière des études précédentes, et à travers les représentations de Cuba dans les trois œuvres de notre corpus, nous tenterons de déterminer dans notre étude si le territoire cubain est présenté, à travers son écriture, comme un territoire appropriable, un territoire que l'on peut faire sien. La cartographie de ce territoire est-elle présentée comme complète, partielle,

¹⁰ Fraser Mann, « « The road bare and white » : Hemingway, Europe and the Artifice of Ritualised Space », *Alicante Journal of English Studies*, n° 31, 2018, p. 15-32.

¹¹ Jeffrey Herlihy-Mera, « When Hemingway Hated Paris: Divorce Proceedings, Contemplations of Suicide, and the Deleted Chapters of « The Sun Also Rises » », *Studies in the Novel*, vol. 44, n° 1, Spring 2012, p. 49-61.

¹² William Wirt, « The Old Man and the Sea: *The Culmination* », *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Old Man and the Sea - New Edition*, New York, Infobase Publishing, 2008.

¹³ Eric Waggoner, « *Inside the Current: A Taoist Reading of The Old Man and the Sea* », *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Old Man and the Sea - New Edition*, New York, Infobase Publishing, 2008.

impossible ? Pourquoi Hemingway choisit-il Cuba pour écrire sur ces thématiques ? Quel outils l'auteur met-il au service de son écriture ?

Dans la suite de notre travail, nous examinerons cette question à travers quatre parties différentes.

Au fil du déroulé de ce plan, nous mettrons en relief les notions centrales que nous mobiliserons pour étudier l'écriture d'Hemingway dans son rapport au territoire cubain.

Les notions d' « exotisme » et de représentation « orientaliste » de Cuba seront abordées dans un premier temps, tout comme la représentation de Cuba comme un territoire de l'altérité.

Ensuite, nous nous demanderons comment cette idée d'une représentation exotisante de Cuba peut coexister avec la notion d'écriture « réaliste » chez Hemingway : en effet, l'écriture réaliste peut être envisagée soit comme une écriture qui fait usage de couleur locale et donc d'exotisme, soit comme une écriture qui met en question les représentations exotisantes d'un lieu en présentant ce lieu sous l'angle d'une étrangeté inassimilable. La notion d' « hétéroglossie » telle que définie par Bakhtine sera mobilisée afin de rendre compte de la diversité irréductible de l'espace cubain dans les textes d'Hemingway.

Troisièmement, nous tenterons de déterminer, à travers les personnages focaux et le narrateur, si Cuba est perçue à travers un regard états-unien ou cubain.

Enfin, nous nous attarderons en quatrième lieu sur les thématiques de l'échec et de la masculinité et tenter de comprendre pourquoi Hemingway a fait le choix de Cuba comme environnement pour de telles thématiques.

1. Cuba comme décor exotique ? Cuba comme territoire de l'altérité ?

1. 1. Le *travelogue* hemingwayen : une littérature d'expatrié

De nombreuses œuvres d'Hemingway se déroulent en dehors du territoire des États-Unis. *The Sun Also Rises*, qu'il écrit en 1926, ou encore *For Whom the Bell Tolls*, qu'il écrit en 1940, se déroulent en Europe. *Islands in the Stream*, œuvre à l'étude dans notre corpus, prend Cuba comme décor, et dans sa nouvelle *The Short Happy Life of Francis Macomber*, l'action se passe en Afrique. On peut considérer la littérature d'Hemingway comme une littérature de voyage dont les histoires et les personnages évoluent majoritairement en dehors des États-Unis. Les décors de ses œuvres sont connus par l'auteur qui séjourne lui-même à plusieurs reprises en France, en Espagne ou au Kenya. Grand amateur de voyages, il s'installe finalement à Cuba pendant plus de vingt ans, ce qui pose la question de son statut. Qui est Hemingway dans son rapport à Cuba ? Un voyageur ? Un touriste ? Un expatrié ?

Les récits d'Hemingway peuvent être parfois semblables aux guides de voyages. Suzanne Hobson met en opposition les guides de voyage (*guidebooks*) et les récits de voyage (*travel writing*) dans « 'Looking all lost towards a Cook's guide for beauty': the Art of Literature and the Lessons of the Guidebook in Modernist Writing »¹⁴. Hobson écrit :

Guidebooks [...] seem closest to travel writing, but whereas travel writing vacillates between fact and fiction, 'guidebooks must list mundane facts'. Travel writing is thus more 'sophisticated' than the guidebook and ranks higher in the 'hierarchy of literature,' which has fiction at the top, travel writing in the middle and the guidebook at the bottom.¹⁵

Cette « sophistication supérieure » dont parle Hobson s'explique par la part de récit qui anime les récits de voyage et que nous ne retrouvons pas dans les guides touristiques. À titre d'exemple, la description d'un monument historique dans un guide touristique le mettra en

¹⁴ Suzanne Hobson, « 'Looking all lost towards a Cook's guide for beauty': the art of literature and the lessons of the guidebook in modernist writing », *Studies in Travel Writing*, vol. 19, 2015.

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

avant comme un monument à visiter et sa description en sera presque scientifique, avec la mention de ses dimensions et de son histoire. Cette description a pour but de donner envie au lecteur de visiter le monument en question. Dans le récit de voyage, le monument sera décrit de façon plus subjective : le narrateur peut faire part de son émerveillement face à celui-ci, et ses descriptions sont davantage personnelles que des descriptions distancées des caractéristiques physiques et de conseils pratiques donnés aux touristes. Le lecteur de guides touristiques les lit à des fins de visite, afin d'obtenir des conseils pratiques qui visent à optimiser les conditions de son voyage et déterminer si oui, ou non, il souhaite se rendre à tel endroit ou visiter tel monument. A contrario, le lecteur de récit de voyage se tourne généralement vers ce genre de récit dans un but d'évasion : bien qu'il puisse le lire dans un objectif de préparer un futur voyage, la dimension fantasmatique prime néanmoins sur la dimension pratique. Écrit en prose, le récit de voyage est soumis à une forme de narration qui n'est pas systématiquement présente dans un guide touristique. Le récit de voyage est propre à l'auteur qui l'écrit et son récit est soumis à sa subjectivité puisqu'il relate une expérience individuelle de voyage. Une différence majeure entre le guide touristique et le récit de voyage est l'absence de personnage dans un guide touristique. Comme évoqué précédemment, le guide touristique est presque scientifique et gomme volontiers les marques de la subjectivité dans le discours, de manière à augmenter son autorité scientifique. En plus d'informer le touriste, il crée chez le lecteur le sentiment d'appartenir un collectif d'amateurs de voyages plus ou moins exclusif, tandis que le récit de voyage met en scène le voyageur lors de son périple. Cette mise en scène du voyageur peut inclure l'utilisation du « je » en cas de narration à la première personne qui n'est pas chose commune dans le guide touristique, par la rigueur scientifique de ce dernier.

Dans une logique d'écriture réaliste, Hemingway cite des noms de rue ou des lieux tels que des cafés qui existent que le lecteur peut connaître ou qu'il peut rechercher sur une carte, dans un désir de s'y rendre. Dans un guide de voyages, ces lieux pourraient être conseillés comme des endroits emblématiques où déjeuner ou boire un verre, tandis que pour Hemingway, c'est un décor pour son récit. Il n'y a pas d'incitation pour le lecteur à s'y rendre, ni de conseil particulier qui est donné. Pour poursuivre sur le personnage de Jake Barnes dans *The Sun Also Rises*, ce dernier se rend souvent à la Rotonde, un établissement de Paris réputé pour être chic, ce qui laisse entrevoir au lecteur que les lieux fréquentés par Barnes sont

également fréquentés par des individus d'une certaine classe sociale, de sorte que la description du décor a ici une fonction ancillaire, elle est subordonnée à la caractérisation du personnage. Allyson Nadia Field, dans son article « Expatriate Lifestyle as Tourist Destination: *The Sun Also Rises* and the Experiential Travelogues of the Twenties »¹⁶, décrit *The Sun Also Rises* comme étant un récit de voyage (*travelogue*). Elle décrit ces récits de voyage ainsi : « guides to a lifestyle, rather than to monuments or museums. »¹⁷ En effet, le lecteur suit Jake Barnes dans sa vie quotidienne parisienne et son voyage en Espagne pour assister à des corridas. Trouvons-nous semblable insistance sur les styles de vie dans les œuvres de notre corpus ? Dans *To Have and Have Not*, le lecteur suit Harry Morgan, un États-Unien qui mène une affaire de contrebande entre Cuba et la Floride parce qu'il ne parvient pas à trouver un emploi stable et pérenne. Le lecteur suit le mode de vie de Morgan qui tombe dans le banditisme pour subvenir aux besoins de sa famille. Avec *The Old Man and the Sea*, Hemingway nous présente le quotidien d'un pêcheur qui fait face à l'épreuve que redoute tout pêcheur, celle de ne rien attraper et ainsi, n'avoir rien à revendre. À travers le personnage de Thomas Hudson dans *Islands in the Stream*, Hemingway laisse entrevoir la vie d'un États-Unien plutôt aisé qui vit sur les hauteurs de la Havane, qui part fréquemment pêcher dans les eaux caribéennes et qui fréquente les bars du centre-ville de la capitale cubaine. Les trois œuvres du corpus peuvent alors être considérées comme des *travelogues*, des récits de voyages tels que Nadia Field les conçoit.

Bien que l'on puisse alors définir les textes littéraires d'Hemingway comme des *travelogues*, la notion de voyage est remise en question par certains chercheurs par rapport à nos sociétés contemporaines. Dans son article « Old Worlds, New Travels: Jack London's 'People of the Abyss', Ernest Hemingway's 'The Sun Also Rises' and the Cultural Politics of Travel »¹⁸, Kevin Maier expose la théorie de Paul Fussell selon lequel le voyage au sens de « *travel* » est impossible depuis l'explosion du tourisme de masse. Fussell dégage trois catégories différentes qui s'imbriquent dans trois périodes historiques. Il y a d'abord l'explorateur (*the*

¹⁶ Allyson Nadia Field, « Expatriate Lifestyle as Tourist Destination: *The Sun Also Rises* and the Experiential Travelogues of the Twenties », *The Hemingway Review*, vol. 25, n° 2, Printemps 2006.

¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸ Kevin Maier, « Old Worlds, New Travels: Jack London's 'People of the Abyss', Ernest Hemingway's 'The Sun Also Rises' and the Cultural Politics of Travel », vol. 11, n° 1, Été 2016.

explorer) durant la Renaissance qui cherche à découvrir ce qui ne l'a pas encore été. Il y a le voyageur (*the traveler*) pour qui le voyage est synonyme de travail. Il y a enfin le touriste (*the tourist*) qui naît avec l'essor du capitalisme, notamment après la seconde Guerre Mondiale et pour qui le voyage est synonyme de loisir et de consommation. La distinction entre « voyageur » et « touriste » était encore en débat au début du XXème siècle, mais Fussell considérant que le tourisme est davantage centré sur le loisir, Hemingway ne serait pas un voyageur mais un touriste puisqu'il fait ses premiers déplacements à Cuba sont pour la pêche. Maier met en avant le statut de « voyageur indépendant » (*independent traveler*) qu'il définit comme un voyageur qui tend à être au plus près de la culture locale du pays dans lequel il se trouve mais qui ne parvient jamais à s'y intégrer entièrement. Il écrit :

As the independent traveler moves to new places in search of experiences, he or she frames the quest in opposition to the canned mundane wanderings of the mass tourist, who is shuttled from here to there on a specific itinerary, usually to check off a list of sights, and then returned to the corporate-owned hotel.¹⁹

Cette figure de voyageur indépendant est récurrente dans les œuvres d'Hemingway. Nous pouvons prendre pour exemple le personnage de Jake Barnes dans *The Sun Also Rises*. Journaliste états-unien vivant à Paris, Jake Barnes fréquente des lieux de la vie quotidienne parisienne tels que des bars qui lui permettent d'avoir une expérience dite « locale » sans passer par des points touristiques connus qui auraient pu être recommandés dans des guides touristiques. Il conseille également ses amis sur des coins de pêche de qualité et peu prisés, ce qui relève d'une connaissance aigüe du territoire dans lequel il se trouve, le cas échéant dans la région de Pampelune en Espagne. Jake, tout comme Hemingway, serait aujourd'hui qualifié d'expatrié. La notion d'expatriation aux États-Unis est avant tout un terme légal que nous explique Nancy L. Green dans son article « Expatriation, Expatriates and Expats: The American Transformation of a Concept »²⁰. Le concept d'expatriation tel que nous le connaissons aujourd'hui aux États-Unis, soit celui qui désigne un individu qui réside en dehors de son pays, souvent à des fins professionnelles, est désigné sous l'appellation d'« *expat* ». La notion d'expatriation implique, jusque dans les années 1920, la déchéance de nationalité. Jusqu'à la fin du XIXème siècle, un États-unien ne pouvait pas être expatrié : la

¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁰ Nancy L. Green, « Expatriation, Expatriates and Expats: The American Transformation of a Concept, » *The American Historical Review*, Vol. 114, n° 2, Avril 2009.

notion d'expatriation était liée à la notion d'immigration et aux différentes vagues de migrations européennes qui ont peuplé les États-Unis. Le début du XX^{ème} siècle voit le départ de nombreux États-Uniens vers l'Europe : l'*Expatriation Act* de 1907 modifie la définition d'un expatrié. Green nous le définit ainsi :

The expatriate was now defined as someone leaving America, whether for love (American women marrying foreign men), for money (naturalized businessmen staying away too long), or just to write, although only the first two would be legally excluded from citizenship.²¹

Écrire à l'étranger pour un États-Unien ne lui fait pas encourir le risque de se voir déchu de sa nationalité, contrairement aux femmes ou aux travailleurs. Il existait trois critères qui engendraient une perte de nationalité états-unienne. Le premier consistait en la naturalisation ou le fait de prêter allégeance à un autre pays que les États-Unis. Le second critère rejoint le premier puisqu'il s'agissait du mariage entre une femme et un non États-Unien. À l'époque, la loi, dans une logique patriarcale, voulait que l'épouse prenne la nationalité de son époux si ce dernier était étranger aux États-Unis. Par extension, ce mariage revenait pour l'épouse à prêter allégeance à un autre pays que le sien. Le troisième et dernier critère était un séjour considéré comme trop long pour un États-Unien naturalisé, c'est-à-dire pour un États-Unien dont la nationalité n'a pas été obtenue par la naissance mais par des démarches administratives. Hemingway ne répondait à aucun de ces critères et se voyait relativement protégé par son statut d'écrivain à succès. Pour les États-Unis, l'expatriation des artistes et écrivains n'avait pas d'incidence sur leur attachement à leur pays natal, certains le mettant au centre de leur création. Ainsi, comme l'écrit Green, « by the 1920s, the concept of expatriation had shifted from a category of citizenship to one of residence »²². Ce changement se rapproche progressivement de la notion d'expatriation qui est en vigueur aujourd'hui aux États-Unis.

Hemingway était donc un expatrié, bien que nous puissions remettre en cause le fait qu'il se soit installé à Cuba en premier lieu à des fins professionnelles. Hemingway se rend avant tout à Cuba pour y pêcher. Il s'installe dans une villa cossue sur les hauteurs de la Havane, qu'il occupe pendant 21 ans, et pêche avec des amis. Cuba lui sert dans un second temps de décor pour ses œuvres et s'inspire de la population locale pour certains de ses personnages. Il fréquente les bars du centre-ville, notamment le *Floridita*, et maîtrise l'espagnol qu'il parle quotidiennement. Nous pouvons donc remarquer une volonté

²¹ *Ibid.*, p. 310.

²² *Ibid.*, p. 320.

d'intégration de l'auteur qui passe par l'apprentissage de la langue, la fréquentation d'établissements cubains du centre-ville de la Havane ou alors les amitiés qu'il entretient avec certains de ses domestiques ou compagnons de pêche locaux. Norberto Fuentes, dans la biographie d'Hemingway qu'il écrit et nomme *Hemingway en Cuba*²³, nous fait part de ce qu'Hemingway aurait écrit pour la revue *Holiday* en 1949 :

« Revendedores de lotería a quienes conozco desde hace muchos años - escribió-, policías que me han devuelto con favores los pescados que les he regalado, patronos de botes de remos que han perdido la ganancia de un día sentados conmigo en el juego del frontón, y conocidos que pasan en automóvil por el puerto y el malecón y me saludan con la mano, y a los cuales les devuelvo el saludo aun cuando no puedo reconocerlos a distancia ».²⁴

Dans cet extrait, Hemingway nous parle des gens qu'il connaît ou fréquente à Cuba, ce qui nous permet d'imaginer son intégration dans la vie quotidienne cubaine. Il nous parle des revendeurs de loterie qu'il connaît depuis des années, de certains policiers qui lui font des faveurs parce que ce dernier leur a acheté du poisson ou encore de connaissances qui, tandis qu'elles conduisent, le saluent de la main en passant. Cependant, sa volonté d'intégration a quelques limites : en achetant une villa sur les hauteurs de la Havane, la *Finca Vigía*, il fait le choix de ne pas habiter avec le reste de la population cubaine. Les hauteurs de la capitale cubaine étaient prisées des occidentaux aisés, et sa villa de style colonial, munie d'une piscine et de plusieurs hectares de terrain, en était le reflet. Le niveau de vie des habitants du centre de la Havane était relativement bas dans les années 1940 et l'emploi de domestiques ainsi que d'un chauffeur n'était possible que pour une poignée de privilégiés. Hemingway n'a pas souhaité renoncer à ses privilèges d'occidental en s'installant à Cuba, tout en souhaitant s'intégrer à la population locale.

Les personnages principaux de nos trois œuvres à l'étude correspondent à la définition de l'expatrié énoncée précédemment. Hemingway et ses personnages principaux partagent ainsi le même statut mais les situations individuelles des personnages, sur un plan social mais également financier, sont diverses. Dans *To Have and Have Not*, Harry Morgan, États-Unien dont la famille est en difficulté, se rend à Cuba pour les affaires, bien qu'elles soient illégales. Le personnage de Santiago serait, selon les lettres écrites par Hemingway, un expatrié espagnol, venant des Canaries, qui se serait installé à Cuba. Dans une lettre qu'Hemingway

²³ Norberto Fuentes, *Hemingway en Cuba*, Madrid, Arzalia Ediciones, 2019.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

écrit à Lillian Ross en 1953 à la Finca Vigia, il écrit : « The Old Man in the story was born a catholic in the island of Lanza Rota in the Canary Islands »²⁵. Le personnage de Santiago ne serait donc pas Cubain mais Espagnol. Thomas Hudson, le personnage principal d'*Islands in the Stream*, s'installe à Cuba en tant que peintre avant d'être rattrapé par une mission d'ordre militaire.

Malgré son propre statut d'expatrié, Hemingway aurait pu être légalement expatrié, c'est-à-dire déchu de sa nationalité, à plusieurs reprises : il se rend en Espagne pendant la Guerre Civile (1936 - 1939) en tant que reporter de guerre. Il prend cependant part aux combats, défend les intérêts des Républicains, et, par extension, les intérêts de l'Espagne, un autre pays que le sien. Lorsqu'il revient à Cuba en 1959, il embrasse le drapeau cubain sous l'œil des journalistes qui ne sont pas parvenus à photographier l'instant. Hemingway refuse de répéter ce geste, justifiant ce refus par la sincérité de ce baiser. S'engager pour un autre pays que le sien est contestable, tout comme ce baiser donné au drapeau cubain. Cela pourrait être perçu comme des actes de trahison à la nation. Défendre les intérêts d'un autre pays que le sien, embrasser un drapeau, n'est-ce pas prêter allégeance au pays qu'il représente ? La nationalité états-unienne d'Hemingway a sans doute été protégée par sa grande notoriété et son succès, autant aux États-Unis qu'en Europe. En effet, les arts et la culture agissent comme un *soft power* et Hemingway avait malgré lui des fonctions « d'ambassadeur » de la littérature états-unienne à l'échelle internationale.

Pour notre étude, il est nécessaire de prendre en compte le fait qu'Hemingway soit expatrié dans un pays anciennement colonisé par la Couronne espagnole et subissant une domination états-unienne au moment où Hemingway s'y installe. Les États-Unis, grande puissance occidentale, n'est qu'à une centaine de kilomètres de Cuba. Un rapport de domination s'installe entre les deux nations ; les États-Unis convoitent fortement l'île de Cuba en raison de son poids économique, notamment dans l'exportation de canne à sucre développée pendant la colonisation à l'échelle internationale. L'exploitation et l'appropriation des ressources naturelles d'un territoire qui n'est pas le sien est une des caractéristiques du colonialisme et du néo-colonialisme. La présence d'Hemingway à Cuba peut alors être interprétée en ce sens : l'auteur se rend sur l'île avant tout pour y pêcher, prélève et exploite la faune cubaine. Ainsi, à

²⁵ Ernest Hemingway, *Selected Letters 1917-1961*, op.cit., p. 807.

travers le second point de cette première partie, nous allons étudier le statut d'expatrié de l'auteur nous amène à nous interroger sur ses écrits et sur un potentiel regard orientaliste qui serait présent dans ses récits cubains.

1. 2. La notion d'exotisme fascinant à la lumière de *L'orientalisme* d'Edward Said : le regard d'expatrié, un regard orientaliste ?

À travers cette seconde sous-partie, nous allons nous interroger sur un potentiel regard orientaliste d'Ernest Hemingway dans ses récits. Nous allons donc articuler les notions d'expatriation et d'orientalisme pour tenter de déterminer si un regard d'expatrié, le cas échéant celui d'Hemingway, peut être défini comme un regard orientaliste.

À travers *L'orientalisme*²⁶, Edward Said théorise en 1978 la création d'un Orient politique par l'Occident à travers le concept « d'orientalisme ». Said définit l'orientalisme ainsi :

Style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre « l'Orient » et (le plus souvent) « l'Occident ». C'est ainsi que de très nombreux écrivains, parmi lesquels figurent des poètes, des romanciers, des philosophes, des théoriciens de la politique, des administrateurs d'empire, sont partis de cette distinction fondamentale pour composer des théories élaborées, des épopées, des romans, des descriptions de la société et des exposés politiques traitant de l'Orient, de ses peuples et coutumes de son « esprit », de sa destinée, etc. [...] L'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient²⁷

Dans son ouvrage, Said traite des notions d'Orient et d'Occident à travers le prisme de la colonisation de certains pays arabes par l'Empire britannique. Les différentes puissances coloniales, qu'elles soient britanniques, françaises ou espagnoles, ont exercé leur pouvoir de domination sur certains pays, créant et clivant les notions d'Orient et d'Occident. Les puissances coloniales, faisant partie de l'Occident, apportaient de leur point de vue la sagesse, la science, le savoir, la civilisation à des nations considérées comme orientales, et donc inférieures, barbares. Cuba s'inscrit dans ce schéma d'opposition entre Orient et Occident par son histoire coloniale. Colonisée en 1492 par la Couronne espagnole, l'île ne devient indépendante qu'en 1898. Bien que Cuba soit à partir de cette date-là une nation indépendante, les États-Unis, voisins de seulement quelques kilomètres, convoitent l'île et

²⁶ Edward W., Said, *L'orientalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

²⁷ *Ibid.*, p. 31-32.

cette dernière est placée sous tutelle états-unienne de 1899 à 1909. Le modèle colonial de production et d'exportation de la canne à sucre persiste voire se développe sous l'occupation états-unienne : les parcelles de terre appartiennent aux États-Uniens qui embauchent à bas prix la population cubaine. Les États-Unis voient en Cuba une aubaine économique. Dans la mesure où les États-Unis entretiennent avec le territoire cubain une relation coloniale ou néo-coloniale, nous pouvons nous interroger sur les liens entre ce rapport de force et les discours qui sont produits sur Cuba depuis une perspective états-unienne. L'orientalisme est un discours sur l'Orient tenu par l'Occident. Les conceptions que l'Occident a de l'Orient sont des conceptions majoritairement développées et diffusées par l'Occident lui-même à travers les productions culturelles et la littérature n'y fait pas exception. Nous étudions donc une représentation de Cuba qui est dominante, une représentation créée et façonnée par une relation coloniale voire néo-coloniale vis-à-vis des États-Unis.

Cuba est perçue par les États-Unis comme un territoire autre, exotique, considéré à travers des années de politique états-unienne comme le prolongement terrestre des États-Unis jusque dans les années 1960 et la mise en place de l'embargo économique. Stéphane Witkowski nous le rappelle lorsqu'il déclare lors de son entretien mené par Salim Lamrani publié dans *Études caribéennes*²⁸ : « les États-Unis ont toujours considéré l'île de Cuba comme la leur »²⁹. Bien après la fin de la tutelle états-unienne et jusqu'à l'arrivée de Castro au pouvoir, Washington a la main mise sur la politique cubaine, faisant en sorte que l'homme politique à la tête de l'île serve les intérêts états-uniens. Pour les États-Unis, Cuba est un pays exotique, symbole d'une altérité qui fascine à divers égards. Situé dans le Golfe de Floride, le climat tropical et les eaux turquoises séduisent le géant capitaliste. Parallèlement à l'exploitation de la canne à sucre, les États-Unis développent le tourisme de luxe à la Havane. Ils y construisent des casinos, des hôtels de luxe, la prostitution des cubaines bat son plein et les riches États-Uniens amarrent leurs yachts dans le port de la Havane. Cuba devient un lieu de villégiature pour les États-Uniens, qui viennent majoritairement sur l'île caribéenne dans un but récréatif. Cuba endosse la réputation de « bordel des États-Unis. » L'île sert également de plateforme au grand banditisme lors de l'instauration la Prohibition des années 1920 aux années 1930 aux États-Unis. L'île est victime de trafic en tout genre : trafic d'alcool, d'armes,

²⁸ Salim Lamrani, « Conversations avec Stéphane Witkowski », *Études caribéennes*, 7 juillet 2021.

²⁹ *Ibid.*, p. 2.

d'êtres humains ou encore de blanchiment d'argent. Du point de vue des États-Uniens, Cuba est le territoire de l'interdit, des abus en tout genre. Les États-Uniens se livrent à des pratiques qui sont prohibées, ou mal perçues, dans leur pays d'origine. L'argent coule à flots, ils fréquentent des prostituées, boivent de l'alcool, jouent de grosses sommes d'argent au casino. Cuba se transforme alors : l'île, dont l'économie était majoritairement tournée vers l'agriculture et la pêche, voit sa capitale et ses côtes transformées en succursales états-uniennes de l'interdit. Les États-Unis créent une réputation à Cuba, celle d'un territoire de l'excès où tout est permis, réputation qui sera démantelée avec l'arrivée de Castro au pouvoir.

Ainsi, Cuba attire, Cuba fascine, Cuba intrigue suffisamment Hemingway pour qu'il s'y installe pendant vingt et un ans. L'impérialisme états-unien et la nouvelle économie établie sur l'île par les États-Unis sont perceptibles dans les œuvres du corpus à l'étude. Harry Morgan, le héros de *To Have and Have Not* correspond à cette figure du *gringo* qui s'installe à Cuba à la recherche de travail. Il tombe dans le banditisme et dans le trafic d'êtres humains faute de trouver un emploi licite et stable. Il tue, il dupe les Cubains et les Chinois avec qui il a affaire : Harry Morgan exploite le territoire et la population pour arriver à ses fins et servir ses intérêts. Dans *Islands in the Stream*, Thomas Hudson a des pratiques similaires à celles des États-Uniens de son époque : il fréquente les bars de la Havane, traîne dans le port où sont installés les yachts des riches états-uniens et fréquente une prostituée havanaise. Hemingway portraiture ainsi la société cubaine victime de l'impérialisme états-unien de l'époque à travers ses œuvres de fiction. Les descriptions faites par l'auteur révèlent une certaine complexité et ambiguïté quant aux représentations des pratiques états-uniennes sur l'île : bien que ces descriptions semblent critiques, Hemingway écrit néanmoins, à travers ses personnages, du point de vue d'expatriés.

Analyser la relation qu'il existait entre Hemingway et Cuba est plutôt complexe. Les relations diplomatiques entre Cuba et les États-Unis dans les années 1940 et 1950 n'étaient pas au beau fixe bien qu'elles se soient détériorées suite à l'accession au pouvoir de Fidel Castro, au rapprochement de Cuba avec l'URSS et à la mise en place de l'embargo économique comme sanction états-unienne. Cet embargo est le prolongement, le point d'orgue de la politique néo-coloniale, paternaliste et impérialiste que les États-Unis s'employaient à développer à Cuba. Bien qu'Hemingway, décédé en 1961, n'ait pas vu la mise en place de cet embargo instauré en 1962, il n'a pu ignorer les tensions diplomatiques

cubano-états-uniennes qui lui étaient contemporaines. Malgré la publication de ses romans et les milliers de lettres échangées avec différents correspondants, la vaste majorité états-uniens, Hemingway n'a jamais publiquement déclaré quelque soutien politique que ce soit, autant envers les États-Unis qu'envers Cuba. Cependant, certaines lettres ou faits peuvent être interprétés, sans pour autant en faire une vérité immuable et absolue. L'ouvrage *Selected Letters*³⁰, qui regroupe plusieurs années de correspondances d'Hemingway, est l'une des clés pour tenter de déterminer un quelconque positionnement politique de l'auteur. Dans une lettre qu'il écrit à John Dos Passos le 30 mai 1932 de la Havane, on peut y lire : « I can't be a communist because I hate tyranny and, I suppose, government »³¹. Il rejette en bloc le communisme qu'il associe à un gouvernement autoritaire. Il rejette une nouvelle fois le communisme et son parti dans une lettre qu'il adresse à Charles Scribner Jr le 29 juin 1948 de la Finca Vigía. Il y écrit ceci : « I can also take an oath at any time that I am not nor never have been a member of the C.P. [Communist Party]. »³² Dans cette lettre, Hemingway explique à son éditeur que ce qu'il écrit n'a pas vocation à être subversif, et la confirmation qu'il ne fait pas parti du Parti Communiste cubain va en ce sens. Deux autres lettres sont intéressantes et apportent leur lot d'informations. Dans une lettre adressée à L. H. Brague le 24 janvier 1959 de Ketchum, il écrit à propos de Phil Bonsal, le nouvel ambassadeur états-unien à Cuba :

[He] will naturally be working for our interests some of which are run OK (like United Fruit) and some very un-OK with terrific deals made with [Fulgencio] Batista. [Fidel] Castro is up against a hell of a lot of money. The Island is so rich and has always been stolen blind. If he could run a straight government it would be wonderful. Batista looted it naked when he left.³³

L'utilisation du pronom « our » devant « interests » implique qu'Hemingway s'inclut dans ce « our » et qu'il parle au nom des États-Unis. Les intérêts états-uniens sont également les siens. Il admet cependant que la politique de son pays natal n'est pas infaillible et que les États-Unis ont commis une faute lorsqu'ils ont poussé Batista au pouvoir. En effet, ce dernier servait leurs intérêts. En plus de remettre en cause certains aspects des choix politiques de Washington, il approuve un possible gouvernement de Castro, en totale opposition avec la

³⁰ Ernest Hemingway, *op. cit.*, *Selected Letters 1917-1961*.

³¹ *Ibid.*, p. 360.

³² *Ibid.*, p. 641.

³³ *Ibid.*, p. 892

ligne politique états-unienne. En effet, cela fait maintenant vingt ans qu'il vit à Cuba. Cela ne l'empêche pas de revendiquer une seconde fois son identité états-unienne dans une lettre qu'il adresse au General Charles T. Lanham, le 12 janvier 1960 à Ketchum. Hemingway écrit :

To say you are not a Yanqui Imperialist but an old San Francisco de Paula boy (in a village where you've lived 20 years through all sorts of times) is not a renouncing of your citizenship. I am a good American and have been to bat for my country as often as most- without pay and without ambition. But I believe completely in the historical necessity of the Cuban revolution. I do not mix in Cuban politics but I take a long view of this [Castro] revolution and the day by day and the personalities do not interest me, I keep my mouth shut about it and have not given an interview to an American newspaper man since I came in on the « Liberté » Nov. 4 [1].

In the present situation there is nothing I can say that would not be misinterpreted or twisted.³⁴

Hemingway justifie ici une nouvelle fois son appartenance à la nation états-unienne tout en s'identifiant à un vieux garçon de San Francisco de Paula. Cette justification démontre l'ambivalence d'Hemingway. Il est états-unien mais son attachement à Cuba est assez important pour qu'il y vive vingt ans, peu importe les remous politiques de l'époque. Il démontre alors que l'on peut revendiquer appartenir à une nation tout en souhaitant du progrès, du changement pour une autre, comme cela est le cas avec Cuba, et peu importe le bord politique auquel on appartient. Faisant partie du paysage cubain depuis deux décennies, il estime savoir ce qui serait bon pour le peuple cubain, bien que cela soit en défaveur de son pays d'origine. En effet, il sait qu'un gouvernement de Castro impliquerait la fin des intérêts impérialistes états-uniens. Il sait également que les médias états-uniens sont à l'affût de quelque déclaration que ce soit, ce qui explique qu'il exprime très rarement en public ses opinions politiques. Les tensions diplomatiques étaient à leur apogée dans les années 1960 : Hemingway était conscient qu'une seule étincelle pouvait allumer tout un brasier. Lorsqu'il écrit qu'il ne porte pas d'intérêt aux différentes figures politiques, il affirme une fois de plus qu'il ne soutient pas Fidel Castro en tant qu'homme politique, bien que les deux hommes s'apprécient mutuellement. Ils pêchent ensemble à deux reprises et participent tous les deux à un concours de pêche. Castro déclare également apprécier Hemingway et avoir lu ses œuvres. Ainsi, le peu de ce que nous savons concernant les opinions politiques d'Hemingway détonne avec la politique anti-communiste assumée des États-Unis, bien qu'Hemingway se considère toujours comme un citoyen états-unien.

³⁴ *Ibid.*, p. 899.

Il semble donc pertinent d'étudier l'écriture d'Hemingway concernant Cuba pour mieux cerner cette ambivalence et ses répercussions dans l'écriture. Sa position d'homme blanc états-unien pourrait nous laisser supposer que son écriture est nécessairement exotisante. Bien qu'il réside sur l'île pendant des années, il n'en reste pas néanmoins un États-Unien à Cuba. Les images qu'il véhicule à travers ses récits de fiction vont figer des représentations chez ses lecteurs. Même si les trois œuvres de notre corpus sont de la fiction, la volonté d'une écriture réaliste ne révèle-t-elle pas un désir de témoigner d'une certaine réalité ? Hemingway peut-il réellement se détacher de sa position d'homme blanc étranger du milieu qu'il décrit ?

Dans *The Old Man and the Sea* tout comme dans *Islands in the Stream*, les descriptions faites par le narrateur ou le personnage principal témoignent d'un regard fasciné par Cuba et son environnement, c'est-à-dire ambivalent et toujours potentiellement exotisant.

Dans l'extrait ci-dessous, tiré de *The Old Man and the Sea*, p. 47, le narrateur est omniscient. Nous sommes à la moitié de l'œuvre et le pêcheur a le marlin au bout de sa ligne qu'il cherche à capturer. Le narrateur nous fait part de ce qu'il sait des années de pêche de Santiago car il compare cette prise avec les autres poissons que ce dernier a pu pêcher au cours de sa vie.

The old man had seen many great fish. He had seen many that weighed more than a thousand pounds and he had caught two of that size in his life, but never alone. Now alone, and out of sight of land, he was fast to the biggest fish that he had ever seen and bigger than he had ever heard of, and his left hand was still as tight as he gripped claws of an eagle.³⁵

Le narrateur prend comme point de repère les diverses parties de pêche auxquelles Santiago a pu participer. Le groupe nominal « many great fish » (l.1) laisse penser que, du fort de l'expérience de Santiago, qui est un vieux pêcheur, la quantité de poisson qu'il a pu pêcher est conséquente, sans pour autant nous fournir un nombre exact. En plus d'en avoir pêché une certaine quantité, ils sont qualifiés de « superbes » avec l'adjectif « great ». Santiago a donc déjà une expérience de pêcheur aguerri avec de belles proies à son actif. Le narrateur poursuit en évoquant les mensurations des précédentes prises de Santiago lignes 2 et 3 : « many that

³⁵ Ernest Hemingway, *op. cit.*, *The Old Man and the Sea*, p. 47.

weighed more than a thousand pounds and he had caught two of that size in his life, but never alone. » L'adjectif « many » donne une nouvelle fois au lecteur une idée de l'expérience de Santiago, et la mention du poids de ses prises confirment que c'est un pêcheur aguerri. Lorsqu'il s'agit de la taille du poisson, dans sa vie, Santiago n'en a pêché que deux de la sorte : le déterminant démonstratif « that » suggère une taille importante, tout comme le peu d'occurrences de ce type de prise. Cela donne au marlin qu'il a au bout de sa canne un caractère exceptionnel, comme s'il s'agissait de l'aboutissement de sa vie. « Never alone » vient appuyer l'exceptionnalité de l'évènement. Santiago a au bout de sa ligne le poisson le plus grand et le plus gros qu'il n'ait jamais vu de sa vie, et il ne peut compter que sur lui-même pour le sortir de l'eau. Tout cela est confirmé par la phrase qui suit. Le narrateur précise une nouvelle fois que Santiago est seul, et le syntagme prépositionnel « out of sight of land » (1.4) vient accentuer la solitude du personnage. Personne ne pourra l'aider sauf lui-même. Le narrateur utilise alors des superlatifs et des comparatifs afin de mettre en avant le caractère singulier et extraordinaire du marlin : « he was fast to the biggest fish that he had ever seen and bigger than he had ever heard of » (1.4-6). La déclinaison du même adjectif au superlatif et au comparatif donne de la valeur au poisson, une valeur exceptionnelle et d'une certaine rareté. Le regard du narrateur est alors fasciné et donne le sentiment que seules les eaux cubaines sont capables de fournir un poisson avec de telles caractéristiques et la description de ce poisson frôle le merveilleux. L'écriture de cet extrait se trouve alors relativement hybride : le réalisme des caractéristiques physiques du poisson couplé aux hyperboles caractéristiques du merveilleux témoigne d'un regard exotisant de la narration.

Dans l'extrait ci-dessous, tiré d'*Islands in the Stream*, le narrateur, également omniscient dans cette œuvre, nous décrit une plage.

There was a long white beach with coconut palms behind it. The reef lay across the entrance to the harbour and the heavy east wind made the sea break on it so that the entrance was easy to see once you had opened it up. There was one on the beach and the sand was so white that it hurt his eyes to look at it.³⁶

La plage est décrite comme longue et blanche avec des cocotiers : « There was a long white beach with coconut palms behind it » (1.1). L'idée d'une vaste étendue de sable blanc et de cocotiers est la représentation typique d'une île caribéenne. Le cadre semble idyllique,

³⁶ Ernest Hemingway, *op cit.*, *Islands in the Stream*, p. 321.

presque fantasmé et cultive l'exotisme de l'île. L'évocation du récif, « reef » (1.2), présent dans les milieux tropicaux, accentue l'aspect paradisiaque du lieu, qui semble idéal pour des vacances. Cette plage est désertique : « there was no one on the beach » (1.4-5) et la solitude au milieu de cette grande étendue de sable blanc dans une île caribéenne ne semble pas négative et pesante mais recherchée et appréciée. C'est un atout. Le narrateur utilise également un superlatif avec la formule « the sand was so white that it hurt his eyes to look at it » (1.5-6). La description de ce sable blanc permet au lecteur de visualiser cette plage à l'aspect paradisiaque qui semble idéalisée, dont la blancheur du sable ne fait qu'accentuer l'exotisme de Cuba, décrite en tout point comme une île tropicale. Néanmoins, la beauté de cette île idéalisée, associée à la douleur ressentie par la blancheur de son sable, crée une ambivalence. Il y a une tension entre l'attraction et la répulsion, entre la beauté de l'île mais la douleur qu'inflige au regard son sable blanc, qui symbolise l'exotisme fascinant de l'extrait.

Ainsi, la notion d'exotisme développée par Said semble centrale et peut nous aider à comprendre certaines caractéristiques de la représentation de Cuba dans l'œuvre d'Hemingway : l'exotisme est un discours occidental sur un Orient en partie modelé par l'Occident. Les représentations des nations considérées comme orientales sur un plan politique sont véhiculées par les puissances occidentales et leurs productions culturelles. Le positionnement d'Hemingway, entre deux nations, permet d'interroger cette notion d'exotisme et d'exotisation des représentations de Cuba dans ses œuvres, dans la mesure où Hemingway est un auteur réaliste. Les deux extraits étudiés mettent jusqu'ici en avant des paysages idéalisés, idylliques, presque fantasmés, que seule Cuba semble capable d'offrir. Nous allons maintenant tenter de déterminer si ce regard fasciné peut être défini comme un regard spécifiquement états-unien.

1. 3. Cuba comme décor décrit d'un point de vue états-unien

Cuba est utilisée comme décor par Hemingway dans les trois œuvres qui composent notre corpus. En guise de rappel, Harry Morgan fait de la contrebande et du trafic d'êtres humains entre Cuba et la Floride, Santiago dérive trois jours durant dans le but d'attraper le plus gros marlin qu'il ait jamais vu, et Thomas Hudson se lance dans une chasse aux sous-marins nazis

dans les différents *cayos* que compte l'île de Cuba. Pour le linguiste français Dominique Maingueneau, l'île est en littérature un espace paratopique. La paratopie est définie par ce dernier comme une « localité paradoxale [...] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. »³⁷ Ainsi, la paratopie est une situation d'entre-deux d'un discours, d'un lieu ou encore d'un auteur qui serait ballotté et instable. Hemingway tient une position paratopique en étant partagé entre les États-Unis, son pays de naissance, et Cuba, son pays de résidence. Cuba est également pour Hemingway un espace paratopique. Maingueneau écrit : « La paratopie spatiale est celle de tous les exils : mon lieu n'est pas mon lieu, où que je sois je ne suis jamais à ma place. »³⁸ Bien qu'Hemingway ne soit pas en situation d'exil mais un expatrié, Cuba n'est pas son pays d'origine. Il y vit pendant une vingtaine d'années, s'adapte à la vie sur l'île ; il est au plus proche de la culture locale mais ne s'y intégrera jamais entièrement par sa position d'états-unien. Cuba est donc affectée d'une double paratopie : une paratopie pour Hemingway, pour qui elle est un lieu autre, et une paratopie spatiale par son statut d'île. Maingueneau écrit : « l'île appartient au monde sans y appartenir. »³⁹ En effet, une île est par définition isolée, à l'écart du continent et donc coupée du monde. L'île, par sa position paratopique, se voit alors être utilisée comme décor pour les personnages états-uniens d'Hemingway, Harry Morgan et Thomas Hudson. Se dessine un modèle d'emboîtement paratopique, comme un système de poupée russe. Cuba, territoire paratopique par son statut d'île, est également un lieu paratopique pour Thomas Hudson et Harry Morgan qui lui sont étrangers. Ce statut paratopique de Cuba permet aux deux personnages, parce que leur pays d'origine est une puissance impérialiste, d'avoir recours à des activités illégales, marginales, et donc paratopiques.

Pour illustrer Cuba comme lieu paratopique, nous allons d'abord nous pencher sur un extrait tiré de *To Have and Have Not* situé pages 24-25 dans lequel Harry Morgan échange avec Frankie, un futur membre de son équipage, à propos d'une affaire de passage illégal de migrants chinois.

³⁷ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 52.

³⁸ *Ibid.*, p. 87.

³⁹ *Ibid.*, p. 103.

Frankie came over the table. 'Well?' He said.
 'Where did you know Mr Sing?'
 'He ships Chinamen,' Frankie said. 'Big business.'
 'How long do you know him?'
 'He's here about two years,' Frankie said. 'Another one ship them before him. Somebody kill him.'
 'Somebody will kill Mr Sing, too.'
 'Sure,' said Frankie. 'Why not? Plenty bug business.'
 'Some business,' I said.
 'Big business,' said Frankie. 'Ship Chinamen never come back. Other Chinamen write letters say everything fine.'
 'Wonderful,' I said.
 'This king of Chinamen no understand write. Chinamen can write all rich. Eat nothing. Live on rice. Hundred thousand Chinamen here. Only three Chinese women.'
 'Why ?'
 'Government no let.'
 'Hell of a situation,' I said.
 'You do business him?'
 'Maybe.'
 'Good business,' said Frankie. 'Better than politics. Much money. Plenty big business.'
 'Have a bottle of beer, » I told him.
 'You not worry any more?'
 'Hell no,' I said. 'Plenty big business. Much obliged.'
 'Good,' said Frankie and patted me on the back. 'Make me happier than nothing. All I want is you happy. Chinamen good business, eh?'
 'Wonderful.'
 'Make me happy,' said Frankie.⁴⁰

Dans l'extrait ci-dessus, Cuba est perçue comme un territoire à exploiter où tout est permis. Les deux personnages échangent sur le sort de Monsieur Sing dont ils envisagent la mort. Ils perçoivent les migrants chinois comme de la marchandise sur laquelle ils peuvent tirer des bénéfices. En effet, le mot « business » est répété 9 fois et est parfois accompagné d'adjectifs mélioratifs : « big » (1.3) ; « plenty big » (1.8) ; « good » (1.21). Frankie et Harry sont tous les deux tournés vers le profit sans s'inquiéter de la moralité de leurs actions. Ceci est possible par l'aspect paratopique de Cuba, qui est un territoire insulaire. Grâce à leur nationalité états-unienne, ils s'octroient le droit de s'adonner à ce genre d'activité illégale avec un certain sentiment d'impunité, conféré par le statut du territoire paratopique. Comme mentionné dans la partie 1.2., les États-Unis ont fait de Cuba un espace de l'interdit, du prohibé, où les États-Uniens s'adonnaient à des activités illégales ou mal perçues aux États-Unis. Dans cet extrait, Cuba est perçue comme un territoire à exploiter. Harry et Frankie exploitent la misère des populations chinoises qui cherchent à rejoindre les États-Unis. L'île est perçue comme une terre de profits dans un contexte post-prohibition. On peut considérer cela comme une sorte de

⁴⁰ Ernest Hemingway, *op. cit.*, *To Have and Have Not*, p. 24-25.

symbole du néo-colonialisme : les deux personnages s'approprient un territoire et cherchent à en extraire des ressources, ici financières, en dépit de la population.

Dans le second extrait étudié, tiré d'*Islands in the Stream* (p.24-25), Cuba est un espace duquel des ressources naturelles sont extraites, notamment avec la pêche comme loisir.

'I never saw anything like when he came out of water and started to go on his back,' young Tom said. 'I never saw anything in the world like that.'
'You won't see a lot of things like that,' his father told him.
'He must have weighed eleven hundred pounds,' Eddy said. 'I don't think they make a bigger hammerhead. Jesus, Roger, did you see that fin on him?'
'I saw it,' Roger said.
'Do you think we can get him?' David asked.
'Hell no,' Eddy said. 'He went down rolling over and over to hell knows where. He's down in eighty fathoms and the whole ocean will eat on him. He's calling them up now.'
'I wish we would have got him,' David said.
'Take it easy, David boy. You got the goose flesh on you still.'
'Were you very scared, Dave?' Andrew asked.
'Yes,' David told him.
'What were you going to do? Tom asked, very respectfully.
'I was going to throw the fish to him,' David said and as Thomas Hudson watched him the little sharp wave of pimples spread over his shoulders. 'Then I was going to him him in the middle of his face with the grains.'⁴¹

Dans cet extrait, Thomas Hudson, ses fils David et Eddy ainsi que Roger, un ami de la famille, pêchent sur un bateau dans les eaux cubaines. David, qui tenait au bout de sa canne à pêche un gros poisson, a perdu son combat contre ce dernier qui a pu s'échapper dans les fonds marins. Les quatre protagonistes pratiquent la pêche comme loisir, ce qui détonne au milieu des Cubains qui pour la vaste majorité, comme le personnage de Santiago, pêchent pour vendre leurs prises au marché et subvenir à leurs besoins. Ils prélèvent des ressources qui pourraient être utiles à la population locale. Cet extrait fait également écho à la partie précédente, 1.2.. La partie de pêche est perçue et présentée sous un angle exotique. « I never saw anything in the world like that » (1.2-3) met en avant le caractère exceptionnel du poisson que David a manqué de sortir de l'eau. L'estimation de son poids (1.6) couplée à la réplique d'Eddy : « I don't think they make a bigger hammerdead » (1.7) mettent en avant le caractère exceptionnel du poisson qui aurait pu être pêché. L'utilisation de « Jesus » (1.7) a une valeur emphatique qui souligne l'aspect incroyable de la scène à laquelle ils viennent d'assister. David, ligne 15, fait part de son regret de pas avoir réussi à attraper ce poisson. Cette

⁴¹ Ernest Hemingway, *op. cit.*, *Islands in the Stream*, p. 24-25.

déception peut être qualifiée d'accessoire : cette prise allait agrémenter son tableau de pêche, visant à battre un record personnel. C'est une préoccupation que l'on peut qualifier de non-essentielle : elle n'a pas le même impact sur David que si cette situation s'était passée pour un pêcheur cubain. Dans les textes d'Hemingway, Cuba est très fréquemment présente comme un espace de jeu exotique, un espace où la pêche est pratiquée comme un loisir, ce qui est rendu possible par la paratopie du lieu.

Cuba est donc paratopique à plusieurs échelles : le territoire est intrinsèquement paratopique car c'est une île ; Cuba est paratopique pour Hemingway, pour ses personnages états-uniens, qui eux-mêmes ont des pratiques hors normes, marginales, et donc paratopiques.

Cette première partie nous a permis de mettre en lumière la position d'Hemingway par rapport à Cuba, position qui influence son écriture. Cuba constitue pour l'auteur et ses personnages un espace paratopique. Les extraits étudiés dans cette première partie mettent en avant une idéalisation de l'île qui est alors exotisée. Cette exotisation va être discutée dans la seconde partie de cette mémoire, centrée sur l'écriture réaliste d'Hemingway. En effet, nous pouvons nous interroger : dans quelles mesures se manifeste l'exotisme au sein de l'écriture réaliste de l'auteur ?

2. Entre familiarisation et défamiliarisation : une écriture réaliste ?

Ernest Hemingway, comme de nombreux écrivains états-uniens du début du XXème siècle, fait partie de ce que nous appelons la « Génération Perdue ». Symboles d'une génération sacrifiée par la Première Guerre mondiale, des écrivains tels qu'Hemingway ou Scott Fitzgerald sont marqués par les horreurs de la guerre et cherchent un sens à l'existence dans un monde où ils se sentent isolés. Les écrivains de la Génération Perdue sont souvent associés au modernisme littéraire, un mouvement dans lequel on recherche la rupture avec les traditions littéraires et sociales et où on recherche l'expérimentation littéraire. Il serait incorrect de réduire le style littéraire d'Hemingway au modernisme : les œuvres qui composent notre corpus sont toutes les trois marquées par le réalisme que Todorov définit ainsi : « en lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir l'*impression* qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le monde tel qu'il est. »⁴² Pour cela, Hemingway a recours à ce que Roland Barthes appelle des « effets de réel », c'est-à-dire que la narration dans les œuvres étudiées laissent le lecteur penser que ce qui est raconté a l'air réel. Hemingway a recours à divers outils tels que l'utilisation de détails qui peuvent paraître insignifiants comme une odeur ou une couleur, l'utilisation de l'espagnol au sein de dialogues, nommée « hétéroglossie » et développée en troisième point dans cette partie, ou encore l'utilisation de repères géographiques comme des lieux précis ou des rues. Une écriture qui se veut réaliste n'exclut pas pour autant l'utilisation de clichés ou de stéréotypes dans la narration, notamment par le statut d'expatrié qu'est celui d'Hemingway. L'utilisation de clichés va de pair avec l'exotisme fascinant qui jusqu'à présent teinte les récits littéraires à l'étude. Cette seconde partie vise donc à déterminer les clichés ou stéréotypes littéraires véhiculés par Hemingway dans les œuvres du corpus. Nous tenterons également de situer l'utilisation de ces clichés dans une volonté d'écriture réaliste de l'auteur par l'utilisation de l'hétéroglossie.

⁴² Roland Barthes, Léo Bersani, Philippe Hamon, et al, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

2.1. Une écriture clichée ou stéréotypée ?

Dans le cadre de notre étude, il est important de remettre en contexte les notions de « cliché » et de « stéréotype » qui sont centrales. Dans leur ouvrage *Stéréotypes et clichés*⁴³, Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot s'arrêtent sur ces deux notions qu'elles définissent et illustrent.

Les deux autrices écrivent au sujet du cliché en littérature : « Le cliché n'est pas défini seulement comme une formule banale, mais comme une expression figée, répétable sous la même forme. »⁴⁴ Le cliché résulte en une association de mots qui, par son utilisation fréquente, perd en efficacité dans le texte littéraire et ne parvient pas à surprendre le lecteur ou à rompre son horizon d'attente. À titre d'exemple, l'expression figée « être doux comme un agneau » est un cliché littéraire : l'association de la douceur à un agneau est connue, elle a pour le lecteur une impression de déjà-vu, comme un discours pré-existant pour lui. La formule « les larmes lui montent aux yeux » est également un cliché : bien que cette expression-là ne soit pas figée, en littérature, les larmes sont régulièrement associées à l'action de « monter aux yeux » lors d'une scène d'émoi. L'association de ces deux mots suscite une nouvelle fois une impression de déjà-vu et ne surprend pas le lecteur. Le cliché, par son manque d'originalité, peut-être considéré comme lassant pour le lecteur, comme si l'association de certains termes par un auteur pouvait être prévisible. Par essence, le cliché n'existe alors que si le lecteur le repère : si ce dernier ne le remarque pas, il n'y a pas cette impression de déjà-vu et il n'y a donc pas de cliché.

Le terme de stéréotype est quant à lui à un terme davantage sociologique que littéraire. Dans le même ouvrage d'Amossy et de Herschberg Pierrot, elles définissent le stéréotype ainsi : « il désigne [...] les images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel. Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante. »⁴⁵ Le stéréotype, parce qu'il généralise, catégorise et élude, est souvent péjoratif. Par sa généralisation et l'utilisation de représentations préconçues, le stéréotype invisibilise le sujet stéréotypé. Les stéréotypes sont souvent associés à des groupes sociaux. Ils permettent de les définir tout en gardant une distance entre soi et eux. À titre

⁴³ Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2021.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

d'exemple, nous pouvons prendre le stéréotype de l'Amérindien, souvent représenté à cheval, avec une coiffe de plumes et les cheveux longs tressés vivant dans un tipi. Ce stéréotype est dans sa globalité une construction véhiculée par les colons états-uniens puis par l'industrie hollywoodienne lors de la conquête de l'Ouest par opposition aux colons blancs qui tendent à être représentés, par exemple dans les westerns des années 1940 et 1950, comme blancs, sédentaires et éduqués.

Bien que les deux termes ne signifient pas la même chose, ils peuvent être associés : un auteur peut avoir une écriture clichée sur un groupe stéréotypé. Si nous poursuivons sur notre exemple de la figure de l'Amérindien, un auteur peut écrire sur les « longs cheveux noirs » ou sur « la coiffe de plumes » d'un individu : les énoncés seraient clichés par l'association des mots utilisés qui ne surprennent pas le lecteur, mais ces énoncés participent également à la création, à la diffusion et au renforcement de stéréotypes véhiculés sur les populations amérindiennes d'Amérique du Nord. Ainsi, nous parlerons davantage d'écriture clichée qui renforcerait des stéréotypes plutôt que d'une écriture stéréotypée, le stéréotype étant davantage une notion sociologique et le cliché une notion littéraire ou linguistique. Les clichés, par cette impression de « déjà-vu » qu'ils donnent aux lecteurs, transmettent une impression de familiarité qui peut leur paraître rassurante. Dans la sous-partie suivante, nous tenterons de mettre en avant ces clichés rassurants à travers la notion de « lieux communs » qui participe également à la création d'une certaine familiarité pour le lecteur.

2.2. La multiplication rassurante des lieux communs exotiques

Comme évoqué rapidement à la fin de la sous-partie précédente, la notion de « lieux communs » est créatrice de familiarité pour le lecteur. Itzhak Goldberg définit les lieux communs de la manière suivante : « les [...] lieux communs sont ceux dont la présence est devenue si habituelle qu'on y prête plus attention ; ils sont là, mais on ne les voit pas ; on les aperçoit sans les regarder. »⁴⁶ Ces lieux-là sont banals pour l'auteur et les protagonistes, pour qui, à force de les rencontrer, perdent en singularité et deviennent quelconques. Les lieux communs deviennent communs par leur banalité mais également par leur itérativité. En effet,

⁴⁶ Itzhak Goldberg, *Lieux communs : l'art du cliché*, Paris, CNRS éditions, 2019, p. 209.

comme l'évoque Goldberg dans ce même ouvrage, la fréquence de remploi est essentielle pour les lieux communs, puisque la répétition de leur usage participe à rendre ces lieux quelconques. Un lieu commun n'est pas uniquement un lieu physique : il peut également être une idée répétée, un thème ou un personnage qui revient systématiquement au sein de plusieurs œuvres, etc. Dans les œuvres à l'étude dans notre corpus, nous parvenons à faire ressortir certains lieux communs : comme lieu physique, nous pouvons considérer la mer et le bar comme des lieux communs : en effet, les espaces aquatiques sont présents de manière systématique dans les trois ouvrages qui composent notre corpus, qu'ils soient utilisés comme un espace de contrebande ou comme un espace de pêche. Il en va de même pour le bar, qui est un lieu fréquenté à la fois par Harry Morgan et Thomas Hudson de façon régulière. Nous pouvons également identifier des thèmes récurrents comme la pêche et ce qui lui a trait. Ainsi, nous retrouvons à de très nombreuses reprises les champs lexicaux et le vocabulaire de la pêche et de l'univers de la navigation en général.

L'extrait suivant, tiré de *To Have and Have Not*, situé page 180, nous permet d'illustrer un lieu commun, celle d'un paysage paradisiaque cubain, pour lequel Hemingway a recours à des clichés littéraires.

Outside it was a lovely, cool, sub-tropical winter day and the palm branches were sawing in the light north wind. Some winter people rode by the house on bicycles. They were laughing. In the big yard of the house across the street a peacock squawked.
Through the window you could see the sea looking hard and new and blue in the winter light.
A large white yacht was coming into the harbor and seven miles out on the horizon you could see a tanker, small and neat in profile against the blue sea, hugging the reef as she made to the westward to keep from wasting fuel against the stream.⁴⁷

Le paysage paradisiaque, par le cadre visuel proposé tel que celui de la mer, des palmiers ou d'un climat tropical, est un lieu commun pour un espace tel qu'une île caribéenne. Le terme de « sub-tropical », utilisé pour qualifier le climat, semble être relativement technique, et l'usage qu'il en est fait laisse penser que la description est faite d'un point de vue extérieur, presque scientifique, plutôt que d'un point de vue d'un habitant. C'est une représentation répandue dans les consciences collectives et c'est ainsi un paysage connu et familier pour le lecteur. C'est également un paysage relativement commun pour l'île de Cuba, tellement

⁴⁷ Ernest Hemingway, *To Have and Have Not*, p. 180.

commun que l'individu n'y prête pas une attention appuyée et ne s'émerveille pas face à lui. Hemingway, par le récit du narrateur, propose au lecteur une description stéréotypée de ce qu'il voit, typique d'un paysage insulaire d'une île caribéenne, dans une logique d'écriture réaliste. Nous avons une atmosphère douce, légère et agréable : la météo est favorable bien que cela soit l'hiver à Cuba, c'est-à-dire que les températures sont aux alentours de 20 à 25 degrés celsius. Les individus se baladent à vélo et rient : l'ambiance est détendue. La mer est omniprésente et visible à travers une fenêtre : c'est un autre lieu commun propre à l'île, puisque l'eau est présente partout et tout le temps. La mention d'un yacht dans le port renforce l'image de Cuba comme lieu de villégiature pour les riches États-Uniens de l'époque qui se rendaient à Cuba à des fins de divertissement. Des clichés littéraires servent cette description stéréotypée : le cadre décrit, qui semble idyllique, fait référence au genre littéraire dans lequel les êtres humains et les éléments naturels existent dans une forme d'harmonie, qui est cliché littéraire pour le lecteur qui le reconnaît. Dans la description en elle-même, la mer est associée à deux reprises à la couleur bleue, le yacht est décrit comme large et blanc et les arbres mentionnés sont des palmiers. En général, le lecteur ne va pas s'imaginer une mer autre que bleue dans les Caraïbes, il ne va pas non plus s'imaginer un petit yacht noir, la vaste majorité des yachts étant relativement majestueux et blancs, tandis que les arbres d'une île tropicale telle que Cuba ne peuvent être pour le lecteur que des palmiers, arbre symboliquement exotique. L'exotisme est perceptible de manière implicite : le paon, mentionné dans le premier paragraphe de l'extrait, est un oiseau qui peut être considéré par un États-Unien et plus largement par un occidental comme exotique, bien qu'il ait été introduit par les Européens dans les îles caribéennes comme Cuba ou la République Dominicaine. L'exotisme est également perceptible à travers l'attention apportée à certains détails du paysage : le narrateur le décrit comme s'il cherchait à en saisir chaque détail, comme si chaque élément était important. Cela est ambivalent : bien que la description soit stéréotypée et le paysage décrit soit un lieu commun, les éléments mis en avant par le narrateur laissent penser qu'il n'est pas issu du milieu qu'il décrit et qu'il n'est pas familier de ce qu'il nous décrit. Cette vision, qui serait commune pour un Cubain, devient singulière et exceptionnelle pour un expatrié.

L'extrait étudié, même s'il est ambivalent, nous permet de mettre en lumière un paysage paradisiaque comme un lieu commun, un lieu fréquemment présent dans les œuvres

d'Hemingway à l'étude. Cette ambivalence est produite par le caractère exotique des éléments de la description qui met en avant que l'auteur et le narrateur ne sont pas cubains. Le second extrait que nous allons étudier témoigne d'une écriture davantage tournée vers le cliché et le stéréotype exotiques que vers le lieu commun.

They rode straight up into town and were out of the wind and, passing the warehouses and stores, Thomas Hudson smelled the odor of stored flour in sacks and flour dust, the smell of newly opened packing cases, the smell of roasting coffee that was a stronger sensation than a drink in the morning, and the lovely smell of tobacco that came strongest just before the car turned to the right towards the Floridita. This was one of the streets he loved but he did not like to walk along it in daylight because the sidewalks were too narrow and there was too much traffic and at night when there was no traffic they were not roasting the coffee and the windows of the storehouses were closed so you could not smell the tobacco.⁴⁸

Dans cet extrait tiré d'*Islands in the Stream*, Thomas Hudson se rend, conduit par son chauffeur, à l'ambassade états-unienne. Le narrateur partage leur trajet et décrit ce que voit et sent Thomas Hudson. Tandis que les personnages passent devant des entrepôts de stockage, Thomas Hudson sent les odeurs des sacs de farine, celles du café qui grille ou encore l'odeur du tabac. La farine, essentielle pour la fabrication du pain sur l'île, ainsi que le café et le tabac, sont des produits emblématiques de Cuba puisqu'ils étaient au centre des échanges commerciaux avec l'Europe. Ce sont des produits qui ont fait la renommée de l'île caribéenne et qui a permis de l'enrichir, bien que l'argent des exportations enrichissait surtout les propriétaires terriens plutôt que la main d'œuvre. Le tabac, bien qu'il soit cultivé pour l'exportation, servait également à la fabrication des cigares qui participent à la renommée de Cuba. Les odeurs évoquées par le narrateur sont appréciées par Thomas Hudson : l'odeur du tabac est associée à l'adjectif « lovely », agréable, ligne 4 et celle du café est enivrante ; le narrateur la compare à un verre d'alcool qui serait moins revigorant que l'odeur du café présente dans l'air. Le narrateur met en avant l'absence de l'odeur de tabac et de café la nuit, chose à laquelle Thomas Hudson semble attentif. Le narrateur et Thomas Hudson semblent donc porter une attention particulière aux odeurs présentes sur l'île : cela pourrait être qualifié de réflexe pour un expatrié d'être consciencieux et observateur quant aux odeurs d'un pays qui n'est pas le sien. Les odeurs dégagées par le tabac ou encore le café permettent de rassurer le lecteur parce que ce sont des produits connus pour être produits et consommés à Cuba et

⁴⁸ Ernest Hemingway, *Islands in the Stream*, op. cit., p. 245-246.

qu'il associe donc à l'île. Il y a une certaine forme d'exotisme des images véhiculées par l'extrait choisi : ce sont des produits qui proviennent d'un pays lointain pour le lecteur états-unien ou européen qui participent au rayonnement à l'échelle internationale de Cuba. Enfin, la mention du *Floridita* ligne 5 fait écho aux lieux communs ; c'est en effet un bar dans lequel Thomas Hudson se rend très régulièrement. Il fait partie intégrante de sa vie et du décor que nous offre le narrateur à travers sa description. La répétition anaphorique de l'article « the » un peu moins d'une dizaine de fois fait référence à quelque chose qui a déjà été mentionné, conçu ou connu des personnages ou de l'auteur, ce qui renforce ce sentiment de lieux communs rassurants parce qu'identifiés et appropriés.

L'utilisation de clichés exotiques ainsi que lieux communs par Hemingway provoque chez le lecteur un sentiment de familiarité, de quelque chose de connu qui le rassure. En effet, pour la vaste majorité du lectorat d'Hemingway, Cuba représente une terre inconnue et lointaine, autant sur le plan géographique que culturel. Le recours aux clichés et lieux communs participe à l'exotisation de l'île, ce qui met le lecteur en position de confiance. Les clichés et stéréotypes peuvent également être véhiculés à travers le langage et le principe d'hétéroglossie, développé par Bakhtine au XX^{ème} siècle.

2.3. L'hétéroglossie : un langage exotique cliché ou une authentique voix cubaine ?

L'hétéroglossie, ou le plurilinguisme dans le roman, est une notion développée par Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*⁴⁹. L'hétéroglossie consisterait en la présence de différentes voix, que Bakhtine appelle « discours » au sein même d'un discours. En littérature, le plurilinguisme se manifeste par une diversité des langages, qui s'inscrit dans la présence d'un narrateur et de personnages. Il écrit la chose suivante concernant les caractéristiques du plurilinguisme dans le roman :

On introduit les « langues » et les perspectives littéraires et idéologiques multiformes - des genres, des professions, des groupes sociaux (langage du noble, du fermier, du

⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

marchand, du paysan), on introduit des langages orientés, familiers (commérages, bavardage mondain, parler des domestiques), et ainsi de suite.⁵⁰

Au sein même d'un plurilinguisme, qui s'expliquerait par la multitude de personnages, nous pouvons retrouver un plurilinguisme rattaché aux personnages par leur condition propre. Un personnage masculin et féminin ne tiendront pas le même discours dans une société donnée (tout particulièrement dans une société où les rôles genrés sont fortement distincts), de même qu'une avocate et une fermière auront des niveaux d'expression différents au sein même de leur genre, qui s'explique par leur catégorie sociale. Lise Gauvin se penche sur l'hétéroglossie dans son ouvrage *La fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*.⁵¹ Elle écrit :

Le plurilinguisme bakhtinien est complexe et concerne aussi bien l'hétéroglossie ou diversité des langues, l'hétérophonie ou diversité des voix et l'hétérologie ou diversité des registres sociaux, des niveaux de langue. « Le roman pris comme un tout, écrit-il, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingue, plurivocal. »⁵²

Lise Gauvin, en distinguant l'hétéroglossie de l'hétérophonie ou de l'hétérologie⁵³, met en avant l'apparition et l'utilisation d'une langue étrangère dans un discours, qui sont toutes deux à l'étude dans cette sous-partie. L'hétéroglossie sert d'outil au réalisme dans un but de retranscription du réel à travers l'utilisation d'une langue étrangère présente dans la réalité de l'auteur. L'hétéroglossie sert un réalisme qui cherche à représenter une réalité socio-culturelle cubaine en mettant en avant la diversité de la population, qu'elle se manifeste par l'origine ethnique, la catégorie sociale de l'individu ou par extension par son niveau de langue. Dans le cadre de notre étude, le discours en langue étrangère se veut témoin des conditions de la population cubaine : il est donc relativement oralisé et peut être qualifié d'informel.

Hemingway a donc recours à l'espagnol, qu'il apprend en premier lieu lors de ses différents séjours en Espagne et qu'il améliore en s'installant à Cuba.

Dans les trois œuvres de notre corpus, Hemingway a recours à plusieurs reprises à l'espagnol. Dans le premier roman de notre étude, *To Have and Have Not*, publié en 1937, il

⁵⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁵¹ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

⁵² *Ibid.*, p. 172.

⁵³ L'hétérophonie consiste en une pluralité de voix tandis que l'hétérologie consiste en une diversité de registres sociaux.

n'y a que très peu d'occurrences d'espagnol. Nous pouvons cependant remarquer les personnages cubains, lorsqu'ils parlent anglais, n'ont pas un niveau de langue que nous pourrions qualifier d'élaboré. Hemingway retranscrit le parler cubain de jeunes révolutionnaires ou de gangster, c'est-à-dire une langue seconde, un anglais contenant des fautes grammaticales. Dans *The Old Man and the Sea*, publié en 1952, nous n'observons que quelques mots espagnols noyés dans le récit. A contrario, dans *Islands in the Stream*, publié à titre posthume en 1971, la présence de vocabulaire en espagnol est conséquente. Nous pouvons émettre certaines hypothèses quant à la présence plus ou moins importante de l'espagnol au sein des œuvres à l'étude. Nous observons une augmentation de l'usage de l'espagnol entre la première et la dernière œuvre de notre corpus. En 1937, la présence d'Hemingway sur l'île se résume à de courts séjours et des allers-retours pour pêcher. En 1971, bien que l'auteur soit décédé depuis dix ans et que l'œuvre soit publiée à titre posthume, cette dernière est composée de manuscrits, écrits par Hemingway dans les années 1950 et qui ont été réunis par son épouse et son éditeur après la mort de l'auteur. Hemingway fait en effet référence à l'écriture d'*Islands in the Stream* et évoque le futur titre de son livre en 1951 dans une lettre adressée au Général E. E. Dorman-O'Gowan le 13 juin 1951, lettre que nous pouvons retrouver dans *Selected Letters : 1917-1961*. L'expérience cubaine d'Hemingway entre 1937 et les années 1950 n'est pas la même : à partir de 1939, Cuba devient le quotidien de l'auteur jusqu'au début des années 1960. L'île cubaine est au centre d'*Islands in the Stream* ; en effet, une des trois parties du roman s'intitule « Cuba », et c'est dans celle-ci que nous retrouvons le plus d'occurrences de dialogues en espagnol. Nous pouvons cependant remarquer que, peu importe l'œuvre du corpus, la traduction de l'espagnol à l'anglais n'est pas systématique. Nous pouvons nous interroger sur ce choix fait par Hemingway de ne fournir que peu de traduction, d'autant plus que certains passages, s'étalant parfois sur plusieurs pages, peuvent être en espagnol. La vaste majorité du lectorat d'Hemingway étant anglophone, il est possible d'interpréter le choix de l'auteur comme une volonté de mettre le lecteur dans une situation de voyage ou d'expatriation dans un autre pays et de le mettre face à la barrière de la langue. Les dialogues en espagnol créent une sorte de bulle qui isole le lecteur de la situation et qui le rend spectateur de ce qu'il lit. L'absence de traduction peut également susciter chez le lecteur une certaine curiosité et peut être amené à rechercher le sens des mots qu'il lit mais ne comprend pas.

Afin d'illustrer ce point, nous allons nous pencher sur un extrait tiré d'*Islands in the Stream*, extrait dans lequel Thomas Hudson, Honest Lil, la prostituée cubaine, et un homme politique local cherchent des slogans politiques pour la carrière de ce dernier, tout ceci dans le bar *Le Floridita*.

There was a lithographed poster behind the bar of a politician in white suit and the slogan '*Un Alcalde Mejor*', a better mayor. It was a big poster and the better mayor stared straight into the eyes of every drinker.

'To *Un Alcalde Peor*,' the politician said. 'To A Worse Mayor.'

'Will you run?' Thomas Hudson asked him.

'Absolutely.'

'That's wonderful,' Honest Lil said. 'Let's draw up our platform.'

'It isn't difficult,' the candidate said. '*Un Alcalde Peor*. We've got a winning slogan. What do we need a platform for?'

'We ought to have a platform,' Lil said. 'Don't you think so, Tomás?'

'I think so. What about Down with the Rural Schools?'

'Down,' said the candidate.

'*Menos guaguas y peores*,' Honest Lil suggested.

'Good. Fewer and worse buses.'

'Why not do away with transport entirely?' Suggested the candidate. '*Es más sencillo*.'

'Okay,' Thomas Hudson said. '*Cero transporte*.'

'Short and noble,' the candidate said. 'And it shows we are impartial. But we could elaborate it. What about *Cero transporte aéreo, terrestre y marítimo*?'

'Wonderful. We're getting a real platform. How do we stand on leprosy?'

'*Por una lepra más grande para Cuba*,' said the candidate.

'*Por el cáncer cubano*,' Thomas Hudson said.

'*Por una tuberculosis ampliada, adecuada, y permanente para Cuba y los cubanos*,' Said the candidate. 'That's a little bit long but it will sound good on the radio. Where do we stand on syphilis, my coreligionists?'

'*Por una sífilis criolla cien por cien*.'

'Good,' said the candidate. 'Down with *Penicilina* and other tricks of *Yanqui Imperialism*.'

'Down,' said Thomas Hudson.

'It seems to me as though we ought to drink something,' Honest Lil said. 'How does it seem to you, coreligionarios?'

'A magnificent idea,' said the candidate. 'Who but you could have had an idea like that?'

'You,' Honest Lil said.

'Attack my credit,' the candidate said. 'Let's see how my credit stands up under really heavy fire. Bar-chap, bar-fellow, boy: the same all around. And for this political associate of mine: without sugar.'

'That's an idea for a slogan,' Honest Lil said. 'Cuba's Sugar for Cubans.'

'Down with the Colossus of the North,' Thomas Hudson said.

'Down,' repeated the others.

'We need more domestic slogans, more municipal slogans. We shouldn't get too much into the international field while we are fighting a war and are still allies.'

'Still I think we ought to Down the Colossus of the North,' Thomas Hudson said. 'It's really an ideal time while the Colossus is fighting a global war. I think we ought to down him.'

'We'll down him after I'm elected.'

'To *Un Alcalde Peor*,' Thomas Hudson said.⁵⁴

⁵⁴ Ernest Hemingway, *Islands in the Stream*, op. cit., p. 293-295.

Dans l'extrait ci-dessus, nous pouvons dénombrer quinze prises de parole en espagnol, plus ou moins longues. Les trois personnages, à la recherche d'un slogan politique, se mettent d'accord sur un slogan en espagnol afin d'être compris par les locaux. Nous pouvons remarquer que plus nous avançons dans l'extrait, moins l'auteur fournit au lecteur une traduction. Tandis que la phrase « *menos guaguas y peores* » ligne 13 est traduite par Thomas Hudson, ce n'est pas le cas pour d'autres phrases du dialogue. Cela peut s'expliquer par le vocabulaire relativement transparent à l'anglais, par exemple avec la phrase « *por el cáncer cubano* » ligne 22. Cela met le lecteur dans une double position : il doit faire l'effort de comprendre une langue avec laquelle il n'est pas familier, mais il est également dans une position d'inclusion par rapport aux personnages, puisqu'il comprend une conversation dans une autre langue que sa langue maternelle, le tout sans traduction. Il n'est pas mis à l'écart de la situation à cause du sens du dialogue qui lui échapperait. Dans une logique d'écriture réaliste qui se veut témoin d'une réalité sociale du peuple cubain, Hemingway retranscrit le parler cubain, ou l'accent qu'un cubain peut alors lorsqu'il parle anglais. Cela est perceptible à travers le personnage d'Honest Lil qui appelle Thomas « *Tomás* », ligne 10. Cela plonge une fois de plus le lecteur dans un monde exotique où l'accent d'un hispanophone est souvent fantasmé et perçu comme exotique. Hemingway offre également une combinaison d'hétéroglossie, d'hétérophonie et d'hétérologie. Le mélange d'anglais et d'espagnol au sein du texte nous confirme le caractère hétérologique de l'extrait. L'hétérophonie, qui consiste en la pluralité des voix, se manifeste à plusieurs échelles. Dans notre extrait, la conversation entre trois personnages différents, deux hommes et une femme, donne au lecteur différents discours et différentes voix, par le caractère individuel des personnages mais également par leur genre. Dans l'extrait ci-dessus, nous notons des différences dans le discours des personnages en fonction de leur genre. Avant toute chose, Honest Lil, la seule femme des trois personnages, est en infériorité numérique. Un sentiment d'infériorité ressort également du dialogue entre les trois personnages. Tandis que le candidat et Thomas Hudson parlent librement, les propos d'Honest Lil ont toujours besoin d'une validation des deux autres personnages, soit d'une validation masculine. C'est par exemple le cas ligne 10 lorsqu'après avoir fait une proposition de slogan, elle demande la validation de son propos par Thomas : « *Don't you think so Thomas ?* ». C'est également le cas une nouvelle fois lignes 24 et 25 quand elle dit : « *Where do we stand on syphilis, my correligionarios?* ». Cette hétérophonie

va de pair avec l'hétérologie : Thomas Hudson est un peintre états-unien, le second personnage masculin est un homme politique cubain et Honest Lil est une prostituée cubaine. Malgré des conditions sociales très différentes les uns des autres, les trois personnages parviennent à avoir une discussion politique sur un possible futur engagement du personnage cubain à la mairie de la ville ; ce sont les voix d'un peuple hétérogène, concerné par le devenir politique de l'île et unis par l'ironie et l'humour de leur slogan « Pour un maire encore pire ».

Nos œuvres à l'étude seraient donc un mélange d'une voix cubaine exotique, clichée, stéréotypée mais également d'une recherche de proximité avec la réalité cubaine. Le recours à l'hétéroglossie, à l'hétérophonie et à l'hétérologie permet au lecteur d'avoir une fenêtre sur une réalité cubaine qui est celle de l'auteur. À l'échelle globale, l'écriture clichée et stéréotypée que nous propose Hemingway permet de nous rassurer, de nous mettre en confiance face à un territoire méconnu pour la plupart de son lectorat. Hemingway jongle alors avec une écriture qui se veut réaliste, en accord avec la réalité cubaine qui est la sienne, sans pour autant parvenir à échapper à une certaine exotisation de l'île.

Cette seconde partie nous a permis de mettre en lumière le recours par l'auteur à une écriture clichée et stéréotypée qui permet de consolider des lieux communs et de rassurer le lectorat sur un monde qui ne lui est pas familier. L'hétéroglossie, l'hétérologie et l'hétérophonie se veulent toutes trois porteuses d'un réalisme qui vise à mettre en avant la diversité sociale et économique de Cuba et permettent au lecteur d'être en immersion, le temps d'un instant, dans un Cuba des années 1950 sous la plume d'Hemingway. Bien que nous ayons déterminé dans notre première partie qu'Hemingway, dans son écriture, ne pouvait s'affranchir totalement de sa culture états-unienne, nous allons dans cette troisième partie nous intéresser à la figure du narrateur qui peut parfois, selon les œuvres de notre corpus, être ambiguë. En effet, nous allons nous interroger sur ce narrateur qui varie, parfois au sein d'une même œuvre, et qui offre au lecteur un regard états-unien sur Cuba.

3. Narrateurs et personnages focaux : Cuba perçue par un regard cubain ou états-unien ?

Avant de nous pencher sur la figure du narrateur au sein des œuvres de notre corpus, il nous semble important de récapituler les différences entre un narrateur et une focalisation qui sont deux notions fortement liées.

Le narrateur est la personne qui raconte l'histoire. C'est lui qui parle. Le narrateur peut être une personne non identifiée, extérieure à la diégèse, qui raconte au lecteur ce qui se passe : il sera alors appelé « narrateur externe »⁵⁵ ou « narrateur extradiégétique ». Il peut également être un personnage du roman, souvent le personnage principal, mais pas exclusivement : le narrateur fait partie de l'histoire et a un rôle dans la diégèse. Nous pouvons l'appeler « narrateur intradiégétique »⁵⁶.

Tandis que le narrateur est « celui qui raconte », la focalisation fait référence à « celui qui voit ». La focalisation est reliée au point de vue. Il existe trois types de focalisation. Nous retrouvons d'abord la focalisation interne, qui consiste à faire coïncider le point de vue du narrateur avec le point de vue d'un personnage. Le narrateur a accès à ses sentiments, à ses pensées et à ce que voit le personnage. Les informations transmises au lecteur par le narrateur sont limitées à celles du personnage focalisant. Si le narrateur est intradiégétique, il y a forcément une focalisation interne, mais seulement sur lui. Le narrateur peut être extérieur au récit mais connaître les pensées d'un seul personnage. Lorsque la focalisation est externe, le narrateur n'a pas accès aux pensées des personnages, quels qu'ils soient. Il se contente seulement de décrire ce qu'il voit. En dernier point nous retrouvons la focalisation zéro théorisée par Gérard Genette dans *Figures III*⁵⁷ : le narrateur sait tout sur tout le monde. Il connaît le présent, le passé et le futur de chaque personnage ainsi que leurs pensées, sentiments et émotions. Le cas échéant, le narrateur est appelé « narrateur omniscient ».

Dans les trois œuvres de notre corpus, Hemingway a majoritairement recours à des narrateurs omniscients avec des focalisations zéro et plus rarement à des narrateurs-

⁵⁵ La figure du narrateur externe est l'équivalent du narrateur hétérodiégétique chez Gérard Genette dans son ouvrage *Figures III*, 1972.

⁵⁶ La figure du narrateur intradiégétique est l'équivalent du narrateur homodiégétique chez Gérard Genette dans son ouvrage *Figures III*, 1972.

⁵⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

personnages avec une focalisation interne. Parfois, au cours d'une même œuvre, alors que celle-ci est racontée par un narrateur omniscient avec une focalisation zéro, il est possible que le personnage principal du récit se confonde avec le narrateur voire que s'alternent focalisation interne et focalisation zéro, comme il est le cas dans *The Old Man and the Sea*.

3.1. Une figure narrative ambiguë : la fusion entre Santiago et le narrateur

Comme mentionné dans la partie 1.1 de notre travail, d'après les lettres écrites par Hemingway, Santiago serait un personnage espagnol ayant migré à Cuba dans sa jeunesse. Il se serait alors installé sur l'île et aurait mené une vie de pêcheur avec sa femme, dont il est veuf. Malgré son âge avancé, ce dernier continue de pêcher pour subvenir à ses besoins. *The Old Man and the Sea* nous raconte alors l'histoire de la dernière partie de pêche de Santiago, qui est resté sans prise pendant quatre-vingt-quatre jours. Cette sortie en mer, seul dans son bateau, dure trois jours et trois nuits, et éprouve fortement le vieil homme. Cet épuisement est perceptible dans la narration à travers la figure du narrateur, qui évolue. En effet, nous allons comparer deux épisodes narratifs de l'œuvre afin de déterminer les changements qui s'opèrent.

Dans l'extrait ci-dessous, Santiago et Manolin, un jeune garçon que le vieux pêcheur prend sous son aile, ont une conversation sur une prochaine sortie en mer.

Everything about him was old except his eyes and they were the same color as the sea and were cheerful and undefeated.
'Santiago,' the boy said to him as they climbed the bank from where the skiff was hauled up. 'I could go with you again. We've made some money.'
The old man had taught the boy to fish and the boy loved him.
'No,' the old man said. 'You're with a lucky boat. Stay with them.'
'But remember how you went eighty-seven days without fish and then we caught big ones every day for three weeks.'
'I remember,' the old man said. 'I know you did not leave me because you doubted.'
'It was papa made me leave. I am a boy and I must obey him.'
'I know,' the old man said. 'It is quite normal.'
'He hasn't much faith.'
'No,' the old man said. 'But we have. Haven't we?'
'Yes,' the boy said. 'Can I offer you a beer on the Terrace and then we'll take the stuff home.'
'Why not?' The old man said. 'Between fishermen.'
They sat on the Terrace and many of the fisherman made fun of the old man and he was not angry. Others, of the older fishermen, looked at him and were sad. But they did not show it and they spoke politely about the current and the depths they had drifted their lines at and the steady good weather and of what they had seen. The

successful fishermen of that day were already in and had butchered their marlin out and carried them laid full length across two planks, with two men staggering at the end of each plank, to the fish house where they waited for the ice truck to carry them to the market in Havana. Those who had caught sharks had taken them to the shark factory on the other side of the cove where they were hoisted on a block and tackle, their livers removed, their fins cut off and their hides skinned out and their flesh cut into strips for salting.⁵⁸

Dans cet extrait, nous pouvons observer que le narrateur est omniscient avec une focalisation zéro. En effet, il semble tout savoir sur tout. Il décrit les mouvements des personnages, comme le fait qu'ils s'installent à la terrasse d'un bar. Il donne accès au dialogue des personnages puisque nous pouvons lire les répliques de Manolin et Santiago. Nous savons également ce que pensent les autres pêcheurs de Santiago : certains rient de lui, d'autres éprouvent de la pitié. Le narrateur sait également ce que font les pêcheurs avec leurs prises, alors qu'il n'en a pas été témoin, lorsqu'il mentionne le sort qui est réservé aux requins dans l'usine à requins. Cet extrait, situé dans les toutes premières pages de l'œuvre, nous offre ainsi le point de vue omniscient d'un narrateur qui nous décrit une situation relativement banale d'une conversation entre un pêcheur et son disciple.

Si nous nous penchons maintenant sur l'extrait ci-dessous, nous allons remarquer des changements narratifs.

But I killed the shark that hit my fish, he thought. And he was the biggest *dentuso* that I have ever seen. And God knows that I have seen big ones.
It was too good to last, he thought. I wish it had been a dream and that I had never hooked the fish and was alone in bed on the newspapers.
'But man is not made for defeat,' he said. 'A man can be destroyed but not defeated.' I am sorry that I killed the fish though, he thought. Now the bad time is coming and I do not even have the harpoon. The *dentuso* is cruel and able and strong and intelligent. But I was more intelligent than he was. Perhaps not, he thought. Perhaps I was only better armed.
'Don't think, old man,' he said aloud. 'Sail on this course and take it when it comes.'
But I must think, he thought. Because it is all I have left. That and baseball. I wonder how the great DiMaggio would have liked the way I hit him in the brain. It was no great thing, he thought. Any man could do it. But do you think my hands were as great a handicap as a bone spurs? I cannot know. I never had anything wrong with my heel except the time the sting ray stung it when I stepped in him when swimming and paralyzed the lower leg and made the unbearable pain.⁵⁹

Dans cet extrait, Santiago est seul sur son bateau et a tué un requin qui s'attaquait à sa prise. L'utilisation du groupe verbal « he thought » dès la première ligne nous indique la présence d'un narrateur externe ou omniscient, l'utilisation du pronom « he » qui se réfère à Santiago

⁵⁸ Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea*, op. cit., p. 4-5.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 79-80.

impliquant que le narrateur se situe à l'extérieur de la diégèse. Cependant, cette présence d'un verbe de pensée peut également nous indiquer un glissement discret vers une focalisation interne. Il y a une intrusion du narrateur dans la tête et les pensées de Santiago, qui est le seul personnage présent dans l'extrait. Ce narrateur nous informe sur les pensées du pêcheur esseulé et nous relate même ses prises de parole, comme ligne 5 « But man is not made for defeat ». Le narrateur reste extradiégétique mais il cesse d'utiliser la focalisation zéro. La focalisation, qui était zéro dans l'extrait précédent, est dorénavant interne puisque nous nous concentrons sur le personnage du vieux pêcheur. Cette focalisation interne se manifeste par l'utilisation du pronom « I » lors des prises de paroles de ce dernier. Le recours au discours semi-indirect permet une prise de parole de Santiago, ce qui alterne avec ses pensées. Le lecteur peut alors se sentir plus proche de lui, bien que cela puisse créer une certaine confusion. En effet, la limite entre narrateur externe/focalisation interne et narrateur interne/focalisation interne est parfois mince. Dans l'extrait suivant situé lignes 5 à 9, la frontière est fragile.

‘But man is not made for defeat,’ he said. ‘A man can be destroyed but not defeated.’ I am sorry that I killed the fish though, he thought. Now the bad time is coming and I do not even have the harpoon. The *dentuso* is cruel and able and strong and intelligent. But I was more intelligent than he was. Perhaps not, he thought. Perhaps I was only better armed.

Nous commençons avec une réplique de Santiago, qui parle seul. Elle est relayée par le narrateur. Nous avons ensuite ses pensées. L'utilisation du pronom « I » dans la troisième phrase laisse penser que nous sommes repartis dans une narration réalisée par le narrateur externe. Or, le lecteur pourrait avoir l'impression que le narrateur et Santiago sont devenus la même personne, notamment par l'utilisation de « I ». Ce n'est qu'à la ligne 8, avec l'utilisation du verbe « he thought » que nous nous rendons compte que le narrateur externe relayait toujours les pensées du vieil homme. Cette confusion et ce flou dans la narration peuvent être les symboles d'un narrateur qui se laisse troubler et qui quitte sa position tranquille de surplomb pour relayer les émotions et dialogues intérieurs d'un Santiago chamboulé par ce qu'il vient de se passer ; en effet, il semble regretter d'avoir tué ce requin, bien que cela fut nécessaire.

Ainsi, le déséquilibre narratif, comme il est opéré dans l'extrait ci-dessus de *The Old Man and the Sea*, vient chambouler la narration du début de l'œuvre, et le personnage et le narrateur

peuvent parfois sembler former une seule et même personne. Cette fusion de la figure du narrateur et de Santiago donne accès aux émotions et sentiments du personnage, dont le statut d'expatrié espagnol diffère du statut du riche expatrié états-unien traditionnel. Le personnage de Santiago est celui d'un vieil homme travailleur et enraciné dans une culture cubaine modeste et populaire. Après nous être attardés sur la figure du narrateur et son ambiguïté, nous allons nous pencher sur les personnages focaux états-uniens de *To Have and Have Not*, pour qui une distance critique s'installe.

3.2. La distance critique des personnages focaux états-uniens

Les personnages focaux, comme celui de Santiago par exemple, sont les personnages par lesquels le narrateur voit et perçoit ce qu'il se passe. La narration dans *To Have and Have Not* est assez particulière si nous la comparons aux deux autres œuvres de notre corpus. Le narrateur est externe avec une focalisation interne qui va varier selon les chapitres et les parties de l'œuvre. En effet, P.G. Rama Rao, dans son article « Dynamics of Narration: Later Novels »⁶⁰, nous indique la chose suivante : « *To Have and Have Not* suffers from the disability of not having been conceived as a novel. The first two parts of this novel had been published as long short stories before Hemingway thought of writing a third part and putting the three together to make a novel. »⁶¹ Ces publications différées expliquent, le cas échéant, la segmentation du récit en trois parties distinctes nommées « Harry Morgan (Spring) », « Harry Morgan (Fall) » et « Harry Morgan (Winter) ». Au sein de ces trois parties, la narration évolue. Dans « Spring », la narrateur est interne, tout comme la focalisation qui est centrée sur le personnage d'Harry Morgan. La seconde partie, « Fall », est racontée par un narrateur omniscient avec une focalisation zéro. Dans la dernière partie, « Winter », plusieurs types de narrations se succèdent. Dans le chapitre 9, le personnage d'Albert, un ami d'Harry, parle : il est à la fois le narrateur et le personnage focalisant. Nous avons alors un narrateur et une focalisation interne. Le chapitre 10 est quant à lui narré par Harry : la narration reste interne mais le personnage focalisant change. À partir de chapitre 11, et ce jusqu'à la fin du roman, le

⁶⁰ P. G. Rama Rao, « Dynamics of Narration: Later Novels », *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Old Man and the Sea - New Edition*, New York, Infobase Publishing, 2008.

⁶¹ *Ibid.*, p. 6.

narrateur est omniscient et la focalisation zéro. Des trois œuvres de notre corpus, *To Have and Have Not* est l'unique œuvre dans laquelle il y a autant de changements de narration. Ces changements permettent au lecteur d'avoir une variété des points de vue, qui restent toutefois états-uniens. En effet, il n'y a pas d'indication que le narrateur omniscient est cubain, et lorsque le narrateur est interne, le personnage focal n'est jamais cubain.

Les personnages focaux états-uniens, tels qu'Harry Morgan, n'échappent pas à leur culture états-unienne et à leurs conditions, ce qui instaure une distance critique par rapports aux personnages cubains du récit. Ce ne sont pas uniquement les focalisations internes sur les personnages états-uniens qui instaurent une distance critique vis-à-vis des Cubains, mais également une narration extradiégétique avec une focalisation zéro. L'extrait sur lequel nous allons nous appuyer, tiré de *To Have and Have Not*, provient du chapitre 18 et est situé dans la troisième partie de l'œuvre dans laquelle le narrateur est omniscient et la focalisation zéro.

'It's a nice night to cross,' Harry said. He noticed the boy did not watch the compass so he kept letting her go off to the east.

'I'd enjoy it,' the boy said. 'If it wasn't for your mate.'

'He was a good fellow,' said Harry. 'Did any one get hurt at the bank?'

'The lawyer. What was his name, Simmons.'

'Get killed?'

'I think so.'

So, thought Harry. Mr Bee-lips. What the hell did he expect? How could he have thought he wouldn't get it? That comes from playing at being tough. That comes from being too smart too often. Mr Bee-lips. Good-by, Mr Bee-lips.

'How he come to get killed?'

'I guess you can imagine,' the boy said. 'That's very different from your mate. I feel badly about that. You know he doesn't mean to do wrong. It's just what that phase of the revolution has done to him.'

'I guess he's probably a good fellow,' Harry said, and thought, Listen to what my mouth says. Goddamn it, my mouth will say anything. But I got to try to make a friend of this boy in case -

'What kind of revolution do you make now?' He asked.

'We are the only true revolutionary party,' the boy said. 'We want to do away with all the old politicians, with all the American imperialism that strangles us, with the tyranny of the army. We want to start clean and give every man a chance. We want to end the slavery of the *guajiros*, you know, the peasants, and divide the big sugar estates among the people that work them. But we are not Communists.'

Harry looked up from the compass card at him.

'How you coming on?' He asked.

'We just raise money now for the fight,' the boy said. 'To do that we have to use means that later we would never use. Also we have to use people we would not employ later. But the end is worth the means. They had to do the same thing in Russia. Stalin was a sort of brigand for many years before the revolution.'

He's a radical, Harry thought. That's what he is, a radical.

'I guess you've got a good program,' he said, 'if you're out to help the working man. I was out on strike plenty times in the old days when we had the cigar factories in Key West. I'd have been glad to do whatever I could if I'd known what kind of outfit you were.'

‘Lots of people would help us,’ the boy said. ‘But because of the state the movement is in at present we can’t trust people. I regret the necessity for the present phase very much. I hate terrorism. I also feel very badly about the methods for raising the necessary money. But there is no choice. You do not know how bad things are in Cuba.’

‘I guess they’re plenty bad,’ Harry said.⁶²

Dans cet extrait, Harry est sur un bateau avec quatre Cubains. Il échange avec le plus jeune d’entre eux pendant que les autres dorment, ivres. Les révolutionnaires pensent qu’Harry les mène à Cuba, mais ce dernier a changé la direction de navigation du bateau sans qu’ils ne s’en rendent compte, dans un but de se débarrasser d’eux. En premier lieu, nous pouvons remarquer la distance critique, évoquée précédemment, présente entre Harry et le jeune cubain, et cette distance est sensiblement présente dans plusieurs aspects du texte. L’extrait, qui s’ouvre sur Harry qui remarque que le jeune révolutionnaire ne s’est pas rendu compte du changement de cap du bateau, met en avant un premier défaut moral du protagoniste états-unien. Ce dernier agit dans le dos des Cubains et manque cruellement d’honnêteté. Cette hypocrisie à l’encontre des Cubains est également visible lignes 16-17 quand Harry indique qu’il doit se lier d’amitié à ce jeune homme « au cas où ». Harry apparaît alors comme un manipulateur qui n’hésite pas à utiliser son interlocuteur pour parvenir à ses fins. Il feint de s’intéresser au combat que mènent ces révolutionnaires en posant des questions relativement simples mais qui semblent désintéressées, et posées uniquement dans un but de politesse ou pour sauver sa peau. À ces questions relativement superficielles, le jeune homme répond de manière argumentée et construite, ce qui contraste une nouvelle fois avec l’attitude d’Harry, qui se contente de résumer le point de vue du jeune homme ainsi : « He’s a radical », ligne 30. L’utilisation de la narration extradiégétique et de la focalisation zéro permet au lecteur d’avoir accès à tous les sentiments et émotions d’Harry, lui donnant la possibilité d’éprouver une distance critique vis-à-vis du personnage. Les comportements et choix d’Harry sont moralement critiquables : nous ne pouvons pas occulter le contexte révolutionnaire cubain et l’attitude néo-colonialiste des États-Unis à Cuba dans les années 1930. Il semble peu probable qu’Harry Morgan se soit comporté de la même manière avec un ressortissant états-unien ou plus globalement occidental. Il y aurait ainsi un lien entre la situation politique des deux pays et le comportement d’Harry avec ces révolutionnaires. Ces comportements contrastent avec l’empathie que ressent le jeune homme quant à l’ami d’Harry qui est décédé, bien que ce

⁶² Ernest Hemingway, *To Have and Have Not*, op. cit., p. 115-116.

décès soit lié à une cause qui lui semble noble, celle de la révolution cubaine. De plus, lorsque Harry compare son expérience de grève personnelle aux objectifs des révolutionnaires, en plus de ramener un combat global à son échelle, il compare deux situations qui sont incomparables : faire la grève aux États-Unis n'a pas le même enjeu que de faire grève à Cuba, d'autant plus qu'Harry Morgan a été gréviste dans une entreprise de fabrication de cigare située dans les Keys états-uniennes, qui est originellement une production localisée à Cuba. Il devient alors, aux yeux de ce jeune homme, l'incarnation de l'impérialisme états-unien auquel il s'oppose et qu'il combat. Harry ne comprend ainsi pas le milieu dans lequel il évolue et cela prouve ses limites de compréhension de l'autre. De plus, ses comportements et choix sont moralement critiquables, tout ceci dans un contexte de néo-colonialisme que nous ne pouvons pas ne pas prendre en compte et qui favorisent ces comportements.

Un changement de focalisation zéro pour une focalisation interne pourrait peut-être permettre au lecteur de comprendre le personnage d'Harry grâce à une plus grande proximité avec le personnage. L'extrait suivant, situé dans le chapitre 10, page 74, offre au lecteur une focalisation interne.

I don't want to fool with it but what choice have I got? They don't give you any choice now. I can let it go: but what will the next thing be? I didn't ask for any of this and if you have got to do it you've got to do it. Probably I shouldn't take Albert. He's dumb but he's straight and he's a good man in a boat. He doesn't spook too easy but I don't know whether I ought to take him. But I can't take no rummy nor no nigger. I got to have somebody I can depend on. If we make it I'll see he gets a share. But I can't tell him or he wouldn't go into it and I got to have somebody by me. It would be better alone, anything is better alone but I don't think I can handle it alone. It would be much better alone.⁶³

Dans cet extrait, Harry Morgan est le narrateur et la focalisation est une focalisation interne. Il se questionne sur ce qu'il devrait faire quant au transport des Cubains. La retranscription de son monologue intérieur permet une certaine transparence : en effet, il ne filtre pas ses pensées comme il pourrait le faire s'il devait s'adresser à un interlocuteur. Sa vision de ses alliés dans son affaire de contrebande est utilitaire : il qualifie son ami Albert d'idiot, « dumb » (l.3) et qualifie deux autres personnages d'ivrogne et de nègre : « But I can't take no rummy not no nigger » (l.5). Bien que le fait ne pas vouloir prendre quelqu'un de saoul pour une sortie en mer puisse être compréhensible, le fait de ne pas vouloir une personne noire pour intégrer son équipage sur la seule base de sa couleur de peau est raciste. Harry Morgan

⁶³ *Ibid.*, p. 74.

poursuit en mentionnant qu'il a besoin de quelqu'un de qui il peut dépendre, de quelqu'un sur qui il peut s'appuyer ; en somme, il a besoin de quelqu'un de confiance que ni Albert, ni les deux autres personnages semblent être. Harry Morgan semble individualiste, comme nous pouvons le remarquer dans les deux dernières phrases de notre extrait. Nous pouvons associer son individualisme à une certaine forme d'égoïsme lorsqu'il pense au fait qu'il va devoir sans doute payer l'individu qui va l'accompagner durant la traversée. Il en vient ainsi à préférer partir seul, bien qu'il sache qu'il n'en est pas capable, plutôt que de devoir prendre un acolyte avec lui et de lui devoir quelque chose pour le service rendu. Ce monologue intérieur du personnage d'Harry permet au lecteur d'en apercevoir un portrait peu reluisant : Harry Morgan est un personnage individualiste, avec des biais racistes qui se sert des autres pour parvenir à ses desseins. Ce portrait du personnage rend pour le lecteur le processus d'identification plus difficile ; en effet, il semble complexe de vouloir et de pouvoir s'identifier à un tel personnage.

Les narrateurs et les personnages focaux états-uniens véhiculent un point de vue critique sur le personnage d'Harry Morgan, et par extension un point de vue critique sur l'impérialisme états-unien. Le combat politique et ses enjeux avancés par le jeune cubain sont balayés d'un revers de main par Harry, qui les résume de façon erronée. Ce résumé est indissociable de la vision états-unienne de la politique cubaine et du communisme, que les États-Unis se sont efforcés de combattre une bonne partie du XXème siècle. L'image de Cuba relayée par Harry Morgan est ainsi biaisée par un sentiment de supériorité lié à son pays d'origine, au paternalisme et néo-colonialisme de ce dernier. Le processus d'identification du lecteur semble ainsi plus simple pour le personnage de Santiago que pour le personnage d'Harry Morgan, dont le portrait est moins reluisant que la figure travailleuse et obstinée du vieux pêcheur.

Cette troisième partie nous a permis de mettre à l'étude les figures de narrateur et de personnages focaux. Les deux entités, qui sont pourtant bien distinctes, peuvent parfois se confondre ou perdre pied. Comme nous avons pu l'observer à travers *The Old Man and the Sea* et le personnage de Santiago, le narrateur semble dérouté par la partie de pêche du vieux pêcheur et se perd dans son rôle. La proximité du narrateur et de Santiago donne accès aux

émotions de ce dernier et sa qualité de personnage attachant, par son statut de vieux pêcheur immigré, travailleur, enraciné dans la vie et la culture cubaine, rend l'identification du lecteur à ce dernier facile et agréable. En revanche, l'identification à Harry Morgan est plus complexe. Que la focalisation soit interne ou zéro dans *To Have and Have Not*, le narrateur donne au lecteur un regard critique du personnage états-unien. Le personnage d'Harry est le symbole de l'impérialisme états-unien de l'époque et Morgan perçoit Cuba comme une terre à exploiter. Il n'a que peu de considération pour les autres, qu'ils soient Cubains ou États-Uniens, et les perçoit seulement à travers ce qu'ils peuvent lui apporter, ce en quoi ils peuvent lui être utile. L'intrigue de *To Have and Have Not* et le personnage d'Harry Morgan font de l'impérialisme états-unien à Cuba le point central de l'œuvre. En plus de mettre en avant Cuba comme un territoire à exploiter, notre quatrième et dernière partie va permettre d'interroger Cuba comme territoire spécifique d'une condition humaine universelle à travers les thématiques de l'échec et de la masculinité.

4. Cuba comme décor spécifique pour une condition masculine universelle

Dans nos sociétés contemporaines et occidentales, les genres masculins et féminins et leurs représentations sont nourris de stéréotypes en tout genre. Tandis que la société attend d'une femme qu'elle soit douce, belle et souriante, la société attend de l'homme qu'il soit fort, viril et masculin. Cette virilité, sur le plan physique, est déterminée par des critères tels que la musculature, la taille, des cheveux courts, une voix grave... Sur le plan des pratiques, l'homme considéré comme viril pratique des sports de contact ou violents tels que les sports de combats qui lui permettent de dominer son adversaire. Cette liste non exhaustive de pratiques considérées comme masculine est reprise en littérature et est associée à des personnages masculins, qui permet ainsi de construire leur masculinité. Dans le cadre de notre corpus, nous nous penchons sur l'échec des personnages masculins que nous estimons être une conception genrée, d'autant plus que les hommes n'ont pas le droit à l'échec, ainsi que sur l'utilisation des armes, de la violence et de l'alcool qui sont des outils constructeurs de masculinité et de virilité.

4.1. La thématique de l'échec : une conception genrée

Dans les trois œuvres qui composent notre corpus, nous observons que l'échec est genré au masculin. En effet, les trois personnages principaux sont mis en situation d'échec. Pour Harry Morgan de *To Have and Have Not*, cet échec est présent à diverses étapes de sa vie. Sa vie professionnelle est un échec et il en est réduit à des activités de contrebande pour gagner un peu d'argent. Sa vie sentimentale et amoureuse en sont également puisque son épouse est une ancienne prostituée. Son activité de contrebande échoue également et se solde par la perte de son bras. Son échec ultime réside en sa mort, puisqu'il ne parvient même pas à survivre à la traversée en bateau. Santiago, le héros de *The Old Man and the Sea*, éprouve des difficultés pour attraper le poisson qu'il convoite et lorsqu'il y parvient, ce dernier se fait manger par des requins. La mer met le pêcheur en déroute et il finit par mourir. Thomas Hudson n'échappe

pas à son destin et l'échec rythme également sa vie : ses fils meurent, il ne parvient pas à retrouver une relation stable avec son ex-épouse qui le rejette, il fréquente une prostituée et il finit par mourir. Nos trois personnages sont en échec jusque dans la fin de leur vie, bien que leurs morts soient différentes : les morts de Thomas Hudson et d'Harry Morgan sont violentes et sanglantes, celle de Santiago est apaisée et apparaît presque comme un soulagement pour le protagoniste. De plus, nous remarquons qu'une partie des échecs de nos trois protagonistes sont en lien avec des femmes, par exemple à travers le refus d'une relation sentimentale ou sexuelle pour Morgan et Hudson. Pour Santiago, la mise en échec par un principe féminin est plus subtile : nous pouvons considérer la mer comme un personnage à part entière grâce à une personnification. Elle devient alors un personnage comme un autre, tant son poids et sa présence sont importants. La mer met alors le vieux pêcheur en danger à de multiples reprises et refuse de lui donner ce qu'il cherche, soit son poisson.

Pour le personnage de Santiago, nous observons un échec dans l'échec, qui déclenche sa mort. Déjà âgé et usé par la vie, il mène un combat de trois jours pour attraper son poisson, qui se solde par une impossibilité de ramener sa prise entière au port, ce qui sonne comme le coup de grâce qui le précipite vers une mort certaine. Dans l'extrait suivant, situé pages 77-79 de *The Old Man and the Sea*, Santiago affronte en duel le requin qui essaye de manger son marlin. Ce requin, qui est un adversaire redoutable pour le pêcheur, peut alors être considéré comme l'allégorie de la mort qui tente de cueillir Santiago.

The shark was not an accident. He had come up from deep down in the water as the dark cloud of blood had settled and dispersed in the mile-deep sea. He had come up so fast and absolutely without caution that he broke the surface of the blue water and was in the sun. The he fell back into the sea and picked up the scent and started swimming on the course the skiff and the fish had taken.

Sometimes he lost the scent. But he would pick it up again, or have just a trace of it, and he swam fast and hard on the course. He was a very big Mako shark built to swim as fast as the fastest fish in the sea and everything about him was beautiful except his jaws. His back was as blue as a swordfish's and his belly was silver and his hide was smooth and handsome. He was built as a swordfish except for his huge jaws which were tight shut now as he swam fast, just under the surface with his high dorsal fin knifing through the water without wavering. Inside the closed double lip of his jaws all of his eight rows of teeth were slanted inwards. They were not the ordinary pyramid-shaped teeth of most sharks. They were shaped like a man's fingers when they are crisped like claws. They were nearly as long as the fingers of the old man and they had razor-sharp cutting edges on both sides. This was a fish built to feed on all the fishes in the sea, that were so fast and strong and well armed that they had no other enemy. Now he speeded up as he smelled the fresher scent and his blue dorsal fin cut the water.

When the old man saw him coming he knew that this was a shark that had no fear at all and would do exactly what he wished. He prepared the harpoon and made the rope fast while he watched the shark come on. The rope was short as it lacked what he had cut away to lash the fish.

The old man's head was clear and good now and he was full of resolution but he had little hope. It was too good to last, he thought. He took one look at the great fish as he watched the shark close in. It might as well have been a dream, he thought. I cannot keep him from hitting me but maybe I can get him. *Dentuso*, he thought. Bad luck to your mother.

The shark closed fast astern and when he hit the fish the old man saw his mouth open and his strange eyes and the clicking chop of the teeth as he drove forward in the meat just above the tail. The shark's head was out of water and his back was coming out and the old man could hear the noise of skin and flesh ripping on the big fish when he rammed the harpoon down onto the shark's head at a spot where the line between his eyes intersected with the line that ran straight back from his nose. There were no such lines. There was only the heavy sharp blue head and the big eyes and the clicking, thrusting, all swallowing-jaws. But that was the location of the brain and the old man hit it. He hit it with his blood-mushed hands driving a good harpoon with all his strength. He hit it without hope but with resolution and complete malignancy.

The shark swung over and the old man saw his eye was not alive and then he swung over once again, wrapped himself in two loops of the rope. The old man knew that he was dead but the shark would not accept it. Then, on his back, with his tail lashing and his jaws clicking, the shark ploughed over the water as a speed-boat does. The water was white where his tail beat it and three-quarters of his body was clear above the water when the rope came taut, shivered, and then snapped. The shark lay quietly for a little while on the surface and the old man watched him. Then he went down very slowly.

'He took about forty pounds,' the old man said aloud. He took my harpoon too and all the rope, he thought, and now my fish bleeds again and there will be others.⁶⁴

L'extrait commence par la phrase suivante : « The shark was not an accident » (l.1). Santiago étant décrit comme âgé, sa mort n'est pas une surprise et le lecteur peut, dans une certaine mesure, s'y attendre, d'autant plus que cela fait deux jours que le vieil homme est en mer seul. Tout comme le sang du marlin blessé attire le requin, la vieillesse et les circonstances dans lesquelles se trouve Santiago sont propices à la mort. L'arrivée du requin se fait rapide, des profondeurs, et sans précaution : « He had come up so fast and absolutely without caution that he broke the surface of the blue water and was in the sun » (l.2-3). En effet, la mort de Santiago, bien qu'elle soit prévisible par son âge et sa fatigue, reste surprenante : Santiago apparaît comme une force de la nature puisqu'il parvient néanmoins à rentrer au port après ses trois jours de dérive et de lutte, il en deviendrait presque immortel dans l'inconscient du lecteur. Le requin rode et fait des allers-retours autour du poisson. Si le requin est l'allégorie de la mort, alors le poisson devient l'allégorie de Santiago. La mort rode pour mieux frapper, avec l'instinct prédateur du requin.

Le second paragraphe de notre extrait est dédié à la description physique du requin, avec une concentration particulière sur ses dents et ses mâchoires, qui lui servent à tuer. Sa

⁶⁴ Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea*, op. cit., p. 77-79.

mâchoire est composée de huit rangées de dents qui paraissent avoir un caractère exceptionnel : « Inside the closed double lip of his jaws all of his eight rows of teeth were slanted inwards. They were not the ordinary pyramid-shaped teeth of most sharks. They were shaped like a man's fingers when they are crisped like claws. » (1.12-14). L'agencement de huit rangées de dents laisse à penser que celui qui tombe dans la gueule de ce prédateur n'a aucune chance de s'en sortir : la mort n'épargne personne. Ses dents, qui ne sont pas de forme triangulaire mais semblables à des griffes, paraissent acérées et cruelles. La dangerosité du prédateur est étayée par le champ lexical de l'objet tranchant : « knifing » (1.11) ; « pyramid-shaped teeth » (1.13) ; « claws » (1.14) ; « razor-sharp cutting edges » (1.15) ; « cut » (1.18).

Santiago n'est pas effrayé par le requin et semble préparé, muni de son harpon et de ses cordes. Il le regarde même arriver, comme s'il s'agissait d'une provocation en duel : « *Dentuso*, he thought. Bad luck to your mother. » (1.26). Santiago est déterminé à se battre même s'il est conscient qu'il a peu de chance de s'en sortir. Le requin est un adversaire redoutable : « this was a shark that had no fear at all and would do exactly what he wished » (1.19-20). Tout comme le prédateur, la mort n'a peur de personne et frappe qui elle souhaite, comme elle le souhaite. L'attaque du requin se fait violente, tout comme la défense de Santiago. Les champs lexicaux du corps et de la violence étayent ces violences de part et d'autres : « hit » (x4 1.27/34/35) ; « mouth open » (1.27) ; « clicking chop of the teeth » (1.28) ; « the meat just above the tail » (1.29) ; « shark's head » (1.29) ; « the noise of the skin and flesh ripping » (1.30) ; « he rammed the harpoon down into the shark's head » (1.31) ; « heavy sharp blue head and the big eyes » (1.33) ; « the clicking, thrusting, all swallowing-jaws » (1.33-34) ; « that was the location of the brain and the old man hit it » (1.34) ; « blood-mushed hands » (1.35) ; « all his strength » (1.35) ; « malignancy » (1.36). La succession des actions apporte une intensité au duel entre les deux protagonistes qui ne cesse de croître : le rythme est saccadé par de nombreuses virgules qui scindent les phrases. Bien que Santiago parvienne à vaincre le requin, non sans mal, il sait que ce n'est que partie remise et que d'autres requins lui succéderont : « there will be others » (1.45). Santiago parvient à échapper à la mort après une lutte acharnée, mais elle finit toujours par triompher. Santiago n'est pas immortel et il devra affronter d'autres écueils au cours desquels la mort cherchera à le prendre entre ses griffes.

Comme mentionné au début de cette analyse, cette lutte se solde par un échec puisque suite à une nouvelle attaque de requins, il ne restera de la prise du pêcheur que son squelette. C'est un échec dans l'échec. Sa partie de pêche ratée agit comme un coup de massue pour le vieil homme, un coup qui achève le pêcheur, déjà bien épuisé par l'âge et l'effort physique. Cependant, sa mort se distingue de celles d'Harry Morgan et Thomas Hudson. Bien que vaincu par un double échec, Santiago triomphe sur le plan moral, et sa mort peut être qualifiée d'héroïque : il meurt en s'étant battu et en ayant persévéré. Cela contraste avec l'échec matériel et physique dans lequel le protagoniste se trouvait mais cela ne l'empêche pas d'être digne dans la mort.

Tandis que la mer agit comme une présence féminine dans *The Old Man and the Sea*, et qu'elle met Santiago en position d'échec, pour la vaste majorité des personnages masculins d'Hemingway, même pour les œuvres en dehors de notre corpus, la femme agit comme une composante de l'échec masculin. Nous pouvons prendre l'exemple de Jake Barnes dans *The Sun Also Rises*⁶⁵ qui, au-delà de ne pas parvenir à séduire Lady Brett, est sexuellement impuissant. La puissance sexuelle et la capacité à procréer sont perçues chez les hommes comme des indicateurs de virilité et de masculinité. C'est également le cas pour les armes à feu qui procurent à l'homme une sensation de toute puissance et de pouvoir de domination. Dans la nouvelle *The Short Happy Life of Francis Macomber*⁶⁶, pendant une partie de chasse lors d'un safari, l'épouse de Francis Macomber s'empare d'un fusil, vecteur de masculinité et de virilité pour Macomber, et tue son mari dans une tentative de le sauver. Ainsi, Lady Brett, lorsqu'elle éconduit Jake Barnes, met en difficulté ce dernier dans sa tentative de relation sentimentale avec elle et l'épouse de Francis Macomber est quant à elle responsable de la mort de son mari. A contrario, tandis que la virilité des hommes s'exprime en partie par le prisme des femmes, dans les œuvres d'Hemingway, ces dernières sont dépeintes selon une vision que nous appelons aujourd'hui misogynie et sexisme, mais avec des nuances. Les personnages féminins présents dans les œuvres de notre corpus sont réduits à des travailleuses du sexe. Nous observons cependant que bien que la prostitution soit considérée comme péjorative, elle n'est pas considérée de manière égale pour chaque personnage féminin.

⁶⁵ Ernest Hemingway, *op. cit.*, *The Sun Also Rises*

⁶⁶ Ernest Hemingway, « The Short Happy Life of Francis Macomber », *The First Forty-Nine Stories*, Londres, Arrow Books, 1995.

L'épouse d'Harry Morgan, qui est états-unienne, est une ancienne prostituée. Ce détail n'est pas assumé par le narrateur et plutôt caché, clairement considéré comme péjoratif. En revanche, lorsqu'il s'agit du personnage d'Honest Lil dans *Islands in the Stream*, qui est une femme cubaine, son statut de prostituée n'est pas caché et plutôt assumé.

Ces deux personnages féminins n'ont pas la même place et ne prennent pas le même espace dans leurs fictions respectives : l'épouse d'Harry Morgan n'est jamais mise en valeur et sa seule présence se compte lorsqu'elle a un rapport sexuel avec son mari et lorsqu'elle découvre le cadavre de ce dernier dans le port. A contrario, Honest Lil a un rôle plus affirmé dans *Islands in the Stream* : elle fréquente régulièrement Thomas Hudson et le retrouve à de nombreuses reprises au *Floridita*. La différence majeure entre ces deux personnages est leur nationalité : tandis qu'un passé de prostituée états-unienne doit être caché car perçu comme honteux, le train de vie d'une prostituée cubaine est assumé. Cette différence s'inscrit dans une logique d'exotisation et de fétichisation de la femme cubaine. La prostitution occidentale est taboue et rejetée par la société. La prostitution cubaine quant à elle participe, d'un point de vue occidental et états-unien, à faire de Cuba un haut lieu du divertissement et de débauche, un territoire où tout est permis. La femme cubaine est perçue comme une femme fatale, en particulier à travers la prostitution. Elle incarne celle à cause de qui l'on pêche. Cette image de femme cubaine prostituée n'est pas exclusive à la littérature états-unienne. Lorsque Enrique Serpa publie en 1938 son roman *Contrebande*, qui est aujourd'hui un classique de la littérature cubaine, les femmes de son œuvre sont également toutes des prostituées. Publié un an après *To Have and Have Not*, *Contrebande* raconte l'histoire d'un trafic de rhum entre Cuba et les États-Unis pendant la Prohibition. Dans l'œuvre de Serpa, le héros prénommé Requin fréquente une prostituée qui lui transmet la syphilis. La présence des prostituées cubaines en littérature n'est ainsi pas inhérente à la littérature occidentale et états-unienne. La prostituée cubaine en littérature résulte d'un mélange entre une exotisation et fétichisation de la femme cubaine et d'une réalité du début du XX^{ème} siècle qui découle de l'impérialisme états-unien et de la présence états-unienne sur l'île.

La figure de la femme fatale cubaine prostituée n'échappe pas à Hemingway qui l'utilise dans certaines des œuvres à l'étude. En plus d'être dotées d'un certain pouvoir charnel sur les hommes qu'elles fréquentent, les prostituées cubaines hemingwayennes se voient être les

initiatrices, les éléments déclencheurs de certains échecs des personnages masculins, tel que cela est le cas pour Thomas Hudson.

Ce pouvoir de mise en échec par un principe féminin est concrétisé dans *Islands in the Stream* par la mise en déroute de Thomas Hudson par son ex-épouse. Bien que celle-ci ne soit pas cubaine, elle est avant tout une femme qui se voit conférée d'un pouvoir de séduction et de manipulation. Dans l'extrait étudié, situé pages 299-301, Thomas Hudson et son ex-femme discutent de leur relation suite à leur séparation, attablés au *Floridita*.

She took it off and lifted her face and shook her hair loose and moved her head back and looked at him and he saw the high forehead, the magic rolling line of the hair that was the same silvery ripe-wheat color as always, the high cheekbones with the hollows just below them, the hollows that could always break your heart, the slightly flattened nose, and the mouth he had just left that was disarranged by the kissing, and the lovely chin and throat line.

'How do I look?'

'You know.'

'Did you ever kiss anybody in these clothes before? Or scratch yourself on army buttons?'

'No.'

'Do you love me?'

'I always love you.'

'No. Do you love me right now. This minute.'

'Yes,' he said and his throat ached.

'That's good,' she said. 'It would be pretty awful for you if you didn't.'

'How long are you here for?'

'Just today.'

'Let me kiss you.'

'You said we'd be arrested.'

'We can wait. What do you want to drink?'

'Do they have good champagne?'

'Yes. But there's an awfully good local drink.'

'There must be. About how many of them have you had?'

'I don't know. About a dozen.'

'You only look tight around the eyes. Are you in love with anyone?'

'No. You?'

'We'll have to see. Where is your bitch of a wife?'

'In the Pacific.'

'I wish she was. About a thousand fathoms deep. Oh, Tommy, Tommy, Tommy, Tommy, Tommy.'

'Are you in love with anyone?'

'I'm afraid so.'

'You bastard.'

'Isn't it terrible? The first time I ever meet you since I went away and you're not in love with anyone, and I'm in love with someone.'

'You went away?'

'That's my story.'

'Is he nice?'

'He's nice, this one, like children are nice. I'm very necessary to him.'

'Where is he?'

'That's a military secret.'
 'Is that where you're going?'
 'Yes.'
 'What are you?'
 'We're USO.'
 'Is that the same as OSS?'
 'No, goofy. Don't pretend to be stupid and don't be stuffy just because I love someone. You never consult me when you fall in love with people.'
 'How much do you love him?'
 'I didn't say I loved him. I said I was in love with him. I won't even to be in love with him today if you don't want. I'm only here for a day. I don't want not to be polite.'
 'Go to hell,' he said.⁶⁷

L'extrait s'ouvre avec une description positive et flatteuse de l'ancienne épouse d'Hudson. Le narrateur lui associe l'adjectif « magic » ligne 2, qui véhicule l'impression d'un être surnaturel donc la beauté est époustouflante. L'idée d'une créature surnaturelle dotée de pouvoir est étayée ligne 4 avec la locution « that could break your heart ». Son ex-épouse a un pouvoir de séduction et une certaine emprise sur les hommes qui s'explique par sa beauté. Il y aurait comme un enchantement autour de sa personne qui permettrait de charmer n'importe quel homme. Un jeu de séduction s'installe entre les deux personnages, bien qu'il soit principalement guidé par le personnage féminin. Elle engage la conversation en demandant à Hudson comment il la trouve. Sa réponse, « you know » (l.7) suggère qu'elle connaît ce qu'il pense d'elle et qu'il ne lui est pas insensible. Les deux personnages se connaissent bien puisqu'elle est la mère de ses enfants. Elle pose des questions indiscretes sur la vie sentimentale que mène Thomas Hudson quand elle demande s'il a déjà embrassé quelqu'un dans les vêtements qu'il porte. À la question « do you love me » (l.10), Hudson répond « I always love you » (l.11). L'adverbe « always », toujours, suggère une permanence des sentiments de ce dernier à l'égard de son ex-épouse, qu'il continue d'aimer malgré les années de séparation. Cette persistance des sentiments met en avant l'emprise du personnage féminin sur le personnage masculin. Elle se matérialise lorsqu'elle répond « It would be pretty awful for you if you didn't » (l.14) lorsqu'il lui dit qu'il l'aime à l'instant T. Son ex-épouse a de l'ascendance sur Hudson et ce jeu de séduction entre les deux personnages, largement mené et dominé par la femme, réveille chez Thomas Hudson une envie de l'embrasser. Elle lui répond en lui rappelant ce qu'il lui avait dit sur le risque d'être arrêté : c'est une façon non-frontale pour elle de refuser. Lorsqu'elle en vient à évoquer la compagne actuelle de son ex-mari, elle la nomme « your bitch of a wife » (l.26), bien que les deux personnages soient séparés depuis

⁶⁷ Ernest Hemingway, *Islands in the Stream*, op. cit., p. 299-301.

quelques années maintenant. Une ambiguïté naît de cette appellation : en effet, nous pouvons penser en premier lieu qu'il s'agit d'une femme. La réponse de Thomas qui explique qu'elle est dans le Pacifique et que son interlocutrice en vient à souhaiter qu'elle soit à des milliers de mètres de profondeur laisse croire qu'il s'agit en réalité d'un bateau. Bien qu'il puisse s'agir d'un objet, la remarque de son ex-épouse reste déplacée : elle éprouve une certaine jalousie ou du ressentiment à l'égard de quelqu'un (ou d'un objet) tandis qu'elle partage elle-même sa vie avec un homme. Elle ne divulgue que très peu d'informations sur cette personne tandis que Thomas la questionne. Son côté manipulateur ne cesse d'être visible lorsqu'elle joue à la fois sur les mots et les sentiments : « I didn't say I loved him. I said I was in love with him » (1.49). Elle prétend ne pas avoir dit quelque chose qu'elle a en réalité dit juste avant, dans la phrase qui précède : « just because I love someone » (1.46). Elle joue sur les mots, notamment entre « him » et « someone » ; en effet, « someone » est vague et ne fait pas référence à quelqu'un de précis. Thomas semble agacé de ce petit jeu entre les deux auquel elle semble apprécier prendre part ; en effet, ce dernier conclut en lui répondant « Go to hell » (1.51), signe qu'il est temps d'en finir. En plus de l'échec amoureux auquel Hudson est confronté, ce dernier échoue également à dominer l'échange : son ex-épouse à l'ascendant sur lui tout au long de la conversation, c'est elle qui guide l'entretien et pose des questions. Il échoue également dans la domination de sa partenaire puisque Thomas Hudson apparaît envoûté, charmé, à la merci de son ex-épouse qui se joue de lui sans s'en cacher.

Ainsi, cette première sous-partie nous permet de mettre en avant les échecs individuels de chaque personnage, parfois amorcés par une présence féminine. L'échec de Santiago, qui ne parvient pas à ramener son poisson entier au port, signe le coup de grâce pour le vieil homme qui finit par mourir une fois rentré. C'est un double faillite pour lui, malgré le fait qu'il meure triomphant par la lutte acharnée qu'il a menée. L'échec sentimental de Thomas Hudson est en revanche imputé à son ex-épouse qu'il ne parvient pas à séduire. Elle se joue de lui et de ses sentiments et le narrateur offre au lecteur une figure de femme tentatrice et irrésistible de laquelle Thomas Hudson ne parvient pas à se détacher. Il semble pris dans ses filets et cette femme, à qui l'on a attribué des caractéristiques presque surnaturelles, a sur lui un pouvoir qui lui permet de le dominer. En dehors des échecs de nos trois personnages, sur lesquels les femmes ont une incidence, elles ont également un rôle à jouer dans la construction de la

masculinité, puisque ce qui est perçu comme féminin ne pourra pas être une caractéristique de la masculinité. En effet, la masculinité est un trait important pour nos trois personnages : agissant comme un concept dépendant de la féminité, la masculinité s'exprime en opposition à cette dernière à travers la consommation d'alcool et l'utilisation d'armes à feu et de la violence.

4.2. La masculinité : des outils qui la construisent

Comme évoqué ci-dessus, la masculinité se traduit par la consommation d'alcool et l'utilisation d'armes à feu dans nos sociétés occidentales. Ces outils vecteurs de virilité sont utilisés dans les œuvres qui composent notre corpus mais également dans d'autres œuvres de l'auteur, y compris des récits qui n'ont pas Cuba pour cadre, ce qui tend à montrer le caractère omniprésent de ce motif, qui s'apparente à une hantise. Si nous reprenons la nouvelle *The Short Happy Life of Francis Macomber*, la masculinité se traduit chez le héros par sa capacité à chasser lors de safaris. En effet, Francis Macomber et son épouse se rendent au Kenya afin de chasser des animaux sauvages. La pratique de la chasse lors de safari est un haut-lieu de l'exercice de la masculinité et de la virilité par un désir de dominer des animaux sauvages et imposants. Il y a une volonté de l'homme de s'élever et d'être supérieur à l'animal et de dompter cette nature dite indomptable. Macomber, malgré plusieurs tentatives, ne parvient pas à tuer les animaux qu'il rencontre, lions comme buffles. Sa capacité à « être un homme » est alors remise en doute aux yeux de tous : de son épouse, mais aussi aux yeux des guides qui l'accompagnent. Il porte le poids des jugements de son entourage et n'a d'autres choix que de tuer un animal avant la fin du séjour, au risque de voir sa réputation d'homme ébranlée. Le dénouement de la nouvelle ne pouvait pas être pire pour Francis Macomber qui, au-delà de ne pas être parvenu à tuer le buffle qui le chargeait, est de plus abattu par sa femme qui, dans une tentative de le protéger, s'est saisie d'une arme et a tenté de tuer la bête sauvage. La tentative d'expression de la toute puissance masculine par la chasse est tuée dans l'œuf par l'épouse, qui met fin à cette épisode de chasse ratée.

Dans un récit cette fois situé à Cuba, Thomas Hudson exprime également sa masculinité et sa domination de la nature avec une arme à feu dans *Islands in the Stream*.

Dans l'extrait étudié, situé pages 325 et 326, Thomas Hudson rencontre un crabe sur une plage pendant sa mission.

A big land crab, obscenely white, reared back and lifted his claws at him.
'You on the way in, boy?' The man said to him. 'I'm on the way out.'
The crab stood his ground with his claws raised high and the points open sharply.
'You're getting pretty big for yourself,' the man said. He put his knife slowly in its sheath and the spoon in his pocket. Then he shifted the handful of sand with the four bullets in it to his left hand. He wiped his right hand on his shorts carefully. Then he drew the sweat-darkened, well-oiled .357 Magnum.
'You still have a chance,' he said to the land crab. 'Nobody blames you. You're having your pleasure and doing your duty.'
The crab did not move and his claws were held high. He was a big crab, nearly a foot across, and the man shot him between his eyes and the crab disintegrated.
'Those damn .357's are hard to get now because draft dodging FBI's have to use them to hunt down draftdodgers,' the man said. 'But a man had to fire a shot sometime or he doesn't know how he is shooting.'
Poor old crab, he thought. All he was practising was his trade. But he ought to have shuffled along.
He came out on to the beach and saw where his shop was riding and the steady line of the surf and Willie anchored now and diving for conches. He cleaned his knife properly and scrubbed the spoon and washed it and then washed the four bullets. He held them in his hand and looked at them as a man who was panning for gold, expecting only flakes, would look at four nuggets in his pan. The four bullets had black noses. Now the meat was out of them, the short twist rifling showed clearly. They were 9 mm standard issue for the Schmeisser machine pistol.
They made the man very happy.⁶⁸

L'acte commis par Thomas Hudson sur le crabe apparaît comme un acte pur de domination de la nature, comme un acte de violence gratuite sans objectif concret, si ce n'est se prouver qu'il est supérieur à la nature et qu'il la maîtrise. Son acte apparaît comme une réponse au crabe qui lui lancerait un défi en levant ses pinces. Il s'adresse à ce dernier en le provoquant : « You still have a chance » (l.8), en sachant pertinemment que le crabe ne lui répondra pas et que son énoncé est en vérité faux. Face à un homme armé, le crabe n'a aucune chance de s'en sortir vivant. La violence du coup porté, tiré entre les deux yeux du crabe, désintègre l'animal. Tirer entre les deux yeux est symbolique : derrière se trouve le cerveau, et choisir de tirer dans le crâne de l'animal ne lui laisse aucune chance de s'en sortir. Il y a une volonté de tuer de sang froid et de ne pas se rater. La désintégration du crabe témoigne alors de la puissance du coup, tiré à l'aide d'un .357 Magnum. Quelques détails sont apportés sur l'arme. Elle est sombre et bien huilée et Thomas Hudson semble l'apprécier. Il mentionne qu'il est difficile de s'en procurer puisqu'elles sont utilisées par le FBI, ce qui prouve que ce sont des armes de professionnels. Thomas Hudson prend grand soin de cette dernière. Il fait en sorte d'avoir les

⁶⁸ Ernest Hemingway, *Islands in the Stream*, op.cit., p. 325-326.

mains propres lorsqu'il manipule le .357 Magnum : « He wiped his right hand on his shorts carefully » (1.6) afin de ne pas le salir. Le narrateur nous offre également des précisions sur les munitions de cette arme et sur leur gabarit : « They were 9 mm standard issue for the Schmeisser machine pistol » (1.23) et Thomas Hudson les chérit tout autant que l'arme qu'il utilise. Il nettoie les quatre munitions qu'il lui reste et les regarde avec émerveillement. « He held them in his hand and looked at them as a man who was panning for gold, expecting only flakes, would look at four nuggets in his pan » (1.20-21) explicite la fascination et la satisfaction de tenir dans sa main ces quatre balles. Elles sont pour lui précieuses et ont beaucoup de valeur. Elles sont associées au bonheur qu'elles apportent au personnage : « they made the man very happy » (1.24). Nous pouvons associer ce bonheur au sentiment de puissance et de domination que procurent ces balles et cette arme, qui lui permettent d'exprimer pleinement sa virilité. Utiliser des armes pour asseoir sa masculinité, le cas échéant comme le fait Thomas Hudson en abattant le crabe, peut être perçu comme un échec dans la façon d'asseoir sa masculinité et dans la façon d'apercevoir l'adversité. En effet, il n'y a aucune raison apparente pour que Thomas abatte ce crabe. Il ne parvient pas à identifier que ce n'est qu'un animal qui n'a pas conscience des rapports de domination qui existent entre les hommes. Thomas Hudson essaye alors de prouver à l'animal, mais aussi à lui-même, qu'il est un homme en faisant usage de son arme. Il n'arrive pas à exprimer sa virilité d'une autre façon, comme par exemple en ignorant le supposé défi lancé par le crabe, qui ne relève que de l'interprétation d'Hudson.

L'étude de cet extrait nous permet de démontrer que les armes à feu sont des outils qui permettent aux personnages masculins, ici Thomas Hudson, d'exprimer librement leur virilité et d'asseoir leur masculinité. Les armes à feu et la violence ne sont pas les uniques moyens d'expression d'une recherche de virilité : en effet, la consommation d'alcool est une activité homosociale, bien qu'au sein de cette homosocialité masculine se greffe des hiérarchies. Dans l'extrait étudié, tiré de *To Have and Have Not*, un rapport de force s'installe entre Cubains et États-Uniens, le tout sous couvert de consommation d'alcool.

We went on through the kitchen and into this back room. There was Bee-lips, the lawyer, and four Cubans with him, sitting at a table.

'Sit down,' said one of them in English. He was a tough looking fellow, heavy, with a big face and a voice deep in his throat, and he had been drinking plenty you could see.
 'What's your name?'
 'What's yours?' Said Harry.
 'All right,' said this Cuban. 'Have it your own way. Where's the boat?'
 'She's down at the yacht basin,' Harry said.
 'Who's this?' The Cuban asked him, looking at me.
 'My mate,' Harry said. The Cuban was looking me over and the other Cubans were looking us both over. 'He looks hungry,' the Cuban said and laughed. The others didn't laugh. 'You want a drink?'
 'All right,' Harry said.
 'What? Bacardi?'
 'Whatever you're drinking,' Harry told him.
 'Does your mate drink?'
 'I'll have one,' I said.
 'Nobody asked you yet,' the big Cuban said. 'I just asked if you drank.'
 'Oh, cut it out, Roberto,' one of the other Cubans, a young one, not much more than a kid, said. 'Can't you do anything without getting nasty?'
 'What do you mean nasty? I just asked if he drinks. If you hire someone don't you ask if he drinks?'
 'Give him a drink,' said the other Cuban. 'Let's talk business.'⁶⁹

Dans cet extrait, Harry Morgan et ses compagnons s'apprêtent à négocier les conditions de la traversée avec les Cubains. Le rapport de force s'installe entre les deux groupes au moment où l'un des Cubains ordonne aux protagonistes états-uniens de s'asseoir. Ce personnage est décrit négativement. Son aspect est plutôt rude, il est physiquement imposant, avec un gros visage et une voix grave. La description physique s'accompagne d'une première mention de l'alcool : « he had been drinking plenty you could see » (l.4). Sans préciser qu'il s'agisse d'alcool, le lecteur comprend qu'il ne boit pas de l'eau grâce à la description physique du personnage. Après un échange sur le bateau utilisé pour la traversée, ce même Cubain demande à Harry Morgan s'il souhaite boire quelque chose, et Harry accepte. Vient le choix de l'alcool à boire qui s'avère crucial. En effet, le Cubain lui propose de boire du Bacardi, un rhum typique de l'île de Cuba. Harry se contente de répondre « whatever you're drinking' (l.15) : les deux protagonistes, leaders de l'échange, boiront donc la même chose, et cela à son importance. En effet, Michael S. Kimmel écrit dans son ouvrage *Manhood in America*⁷⁰ la chose suivante : « Traditionally, the successful drank wine, while the unambitious or unsuccessful drank cider or, later, beer. »⁷¹ il y aurait donc une hiérarchie qui s'installerait entre les individus selon l'alcool qu'ils consomment. Harry Morgan a conscience qu'il doit

⁶⁹ Ernest Hemingway, *To Have and Have Not*, op. cit., p. 70-71.

⁷⁰ Michael S. Kimmel, *Manhood in America*, New York, Oxford University Press, 2006.

⁷¹ *Ibid.*, p. 33.

dominer l'échange qui est pour l'instant mené par son adversaire, il n'a donc pas le droit à l'erreur. Ainsi, boire la même chose que son interlocuteur lui permet de se maintenir à sa hauteur, et de ne pas boire une bière et ainsi s'avouer être un raté. Le choix de boire du Bacardi sonne ainsi comme un défi pour Harry Morgan qui montre à son interlocuteur cubain qu'il ne se laisse pas impressionner par son physique imposant. La tension entre les personnages augmente lorsque le Cubain, nommé Roberto, demande à Harry si son compagnon Albert, qui dans ce chapitre est le narrateur et le personnage focal, boit. Albert prend alors la parole en affirmant qu'il prendra également du Bacardi. Roberto répond alors que personne ne lui a pas demandé ce qu'il voulait boire, mais s'il souhaitait boire. Un jeune Cubain intervient alors, en mettant en avant l'agressivité de son compagnon. Ce dernier rétorque alors : « What do you mean nasty? I just asked if he drinks. If you hire someone don't you ask if he drinks? » (l.21-22). Pour Roberto, savoir si ses interlocuteurs boivent de l'alcool est une chose ordinaire et normale. En effet, pour faire affaire avec lui, le lecteur comprend que l'on doit boire de l'alcool. Cela met en avant le fait que sa consommation est un facteur important de la masculinité, puisque l'interlocuteur Cubain veut avoir affaire des hommes considérés comme virils.

Ainsi, dans nos sociétés, la masculinité se construit à travers des thématiques telles que l'échec, la consommation d'alcool et l'utilisation des armes à feu et de la violence. Un homme n'a pas le droit à l'échec, or, notre corpus nous prouve que les trois protagonistes y font tous les trois face. Ces échecs ont diverses origines : ils peuvent découler des personnages féminins et de leurs rapports avec les protagonistes masculins, mais ils peuvent également être économiques ou sociaux. Les morts d'Harry Morgan, de Santiago et de Thomas Hudson symbolisent leur échec ultime, ne parvenant pas à survivre à leurs propres missions dans le cas d'Harry Morgan et de Thomas Hudson. La mort de Santiago n'a pas la même résonance : elle apparaît comme un soulagement, la fin d'une dure vie de labeur, bien que cette mort soit la conséquence de sa sortie en mer ratée. La masculinité de Morgan et Hudson s'exprime aussi par leur capacité à utiliser des armes à feu, à être violents et à consommer de l'alcool. En effet, l'homme, qui se doit d'être viril et masculin, perçoit et utilise l'alcool comme preuve d'une virilité assumée. C'est également le cas pour l'utilisation des armes à feu et de la

violence, qui permettent d'asseoir une domination masculine sur un sujet, qu'il soit également un homme, une femme ou même un animal.

Ainsi, utiliser des armes à feu et boire de l'alcool sont des critères qui construisent la masculinité dans un désir de domination, qui lui-même est une caractéristique d'un individu perçu comme masculin. Un homme doit être dominant, peu importe les situations, peu importe l'interlocuteur. Cette domination ne laisse pas d'espace pour quelque contrainte que ce soit, elle exclue ainsi l'échec de son champ des possibles. Or, notre corpus nous prouve que les personnages masculins, bien qu'ils ne peuvent pas faillir, sont tous en échec. L'échec apparaît alors comme une fatalité à laquelle aucune construction sociale, que cela soit la masculinité ou la virilité, ne peut échapper. Les échecs hemingwayens, où qu'ils se passent, sont marqués par la fatalité et agissent en climax dans la vie des personnages. Que cela soit l'échec de la pêche du poisson de Santiago dans les eaux cubaines ou l'échec et la mort de Macomber en Afrique, les deux faillites s'inscrivent dans des schémas de désir de domination masculine qui n'aboutissent pas. Elles apparaissent presque comme écrites et surgissent lors de tentatives de démonstrations masculines qui se voient tuées dans l'œuf. Cela nous permet de voir que l'échec masculin n'est pas ancré géographiquement : il ne s'inscrit pas dans un lieu ou une culture spécifique mais il est intrinsèquement dépendant du personnage masculin. Il y a la potentialité d'un échec masculin dès qu'il y a une présence masculine, que cela soit dans les Caraïbes, en Europe ou en Afrique.

Conclusion

À travers ce mémoire, nous avons tenté de répondre à la question suivante : Cuba est-il un territoire d'exil et d'expatriation parmi d'autres, ou un territoire d'ancrage ? Pour répondre à cette questions, nous avons dégagé des questions secondaires : le territoire cubain est-il présenté, à travers l'écriture d'Hemingway, comme un territoire appropriable, un territoire que l'on peut faire sien ? La cartographie de ce territoire est-elle présentée comme complète, partielle, impossible ? Pourquoi Hemingway choisit-il Cuba pour écrire sur ces thématiques ? Quel outils l'auteur met-il au service de son écriture ?

Notre réponse est la suivante : Cuba est un territoire ambivalent pour Hemingway puisqu'il représente à fois un territoire d'exil qui devient progressivement un territoire d'ancrage. Hemingway se rend à Cuba dans un premier temps pour y pêcher et profiter des eaux turquoises qu'offre la Caraïbe. En ce sens, Cuba est perçue comme un territoire exotique, autre, et Cuba influence l'écriture de l'auteur. L'île est considérée comme un espace paratopique pour Hemingway, auteur états-unien, qui s'installe sur une île victime de l'impérialisme états-unien. L'influence cubaine sur l'écriture de l'auteur est rendue concrète par une idéalisation de l'île, une exotisation rendue possible par le statut d'outsider de l'auteur.

Son installation de façon permanente sur l'île en 1939 lui permet de fréquenter quotidiennement la population cubaine, bien que sa villa soit nichée sur les hauteurs huppées de la Havane. Cette fréquentation quotidienne se traduit de façon de plus en plus limpide au fil de notre corpus. Notre étude chronologique nous permet de mettre en avant l'utilisation exponentielle de l'espagnol dans les œuvres étudiées et l'utilisation de clichés littéraires, de stéréotypes et de lieux communs qui véhiculent une image de Cuba qui est familière pour les lecteurs. L'utilisation de clichés littéraires et de stéréotypes participent à l'exotisation de l'île et renforce le sentiment qu'Hemingway est extérieur à l'île de Cuba, bien qu'il y réside pendant une vingtaine d'années. À travers l'écriture d'Hemingway, Cuba est un territoire partiellement appropriable par son statut d'expatrié qui, malgré une implantation culturelle très importante au sein de l'île, ne lui permet pas de s'intégrer pleinement à la société cubaine.

La cartographie de l'île est également partielle puisque les personnages focaux et les protagonistes principaux sont majoritairement états-uniens. Le lecteur bénéficie ainsi de leurs

points de vue, de leurs sentiments mais ils sont associés aux États-Unis et à leur impérialisme. Cependant, les portraits faits par les narrateurs des personnages états-uniens sont critiques. Ce sont des personnages auxquels les lecteurs ne souhaitent pas ou pour qui il est difficile de s'identifier : en effet, Morgan et Hudson apparaissent comme sans foi ni loi, comme des personnages qui sont prêts à tout pour parvenir à leurs fins, parfois aux dépens des autres, notamment de la population cubaine. En revanche, le personnage de Santiago qui est le seul héros cubain de notre corpus, apparaît comme âgé et travailleur, doté de valeurs qui sont absentes chez Morgan ou Hudson, ce qui facilite l'identification. Le manque de représentation de la variété de la population cubaine induit une cartographie partielle et incomplète de l'île.

De plus, Cuba est perçue par les États-Unis comme un prolongement de leur territoire et comme un espace d'exploitation, de divertissements, de loisirs, un espace où tout est permis. Cette considération du territoire cubain dans les années 1940 et 1950 permet d'expliquer les comportements peu moraux d'Harry Morgan et d'Hudson. C'est un territoire qui sert de succursale pour le trafic et la contrebande, où s'exercent des dynamiques de pouvoir et de domination. C'est un territoire dans lequel les personnages états-uniens cherchent à asseoir leur impérialisme, ici de manière physique par l'utilisation d'armes à feu, de la violence. Ce sont des personnages qui se doivent d'être virils et d'incarner une masculinité assumée, qui se traduit également par une grande consommation d'alcool, qu'elle soit pour établir des relations de domination ou pour le divertissement.

Dans un désir de dépeindre au mieux la société cubaine, Hemingway utilise le réalisme et s'inspire parfois de sa propre vie pour permettre aux lecteurs d'imaginer les lieux et pour produire des effets de réel. Les descriptions, l'utilisation de l'hétéroglossie conceptualisée par Bakhtine ainsi que les ancrages historiques et géographiques permettent un semblant de réel pour le lecteur, qui peut se repérer sur une carte. Hemingway connaît très bien le territoire sur lequel il écrit, mais cette connaissance n'empêche pas une écriture exotisante du territoire cubain.

Ce travail a permis de mettre en avant la complexité des liens entre Hemingway et Cuba et la transposition de cette complexité dans l'écriture de l'auteur par le choix des thématiques, la création des personnages et des intrigues. Tout comme Hemingway, les œuvres à l'étude oscillent entre le désir de dépeindre une réalité ambiante et l'exotisation d'un

territoire presque entièrement compris, envisagé et soutiennent une position partagée et ambivalente.

Bibliographie

Corpus :

Hemingway, Ernest, *To Have and Have Not*, Londres, Arrow Books, 1937, 2004.

Hemingway, Ernest, *The Old Man and the Sea*, Londres, Arrow Books, 1952, 2004.

Hemingway, Ernest, *Islands in the Stream*, Londres, Arrow Books, 1970, 2012.

Sources secondaires :

Amossy, Ruth, Herschberg Pierrot, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2021.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

Barthes, Roland, Bersani, Leo, Hamon, Philippe, Riffaterre, Michael, Watt, Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

Burhans Jr, Clinton S., « The Old Man and the Sea: Hemingway's Tragic Vision of Man », *American Literature*, vol. 31, n° 4, 1960, p. 446-455 [en ligne] [<https://www.jstor.org/stable/2922437>] (consulté le 09/01/2024)].

Burnam, Tom, « Primitivism and Masculinity in the Work of Ernest Hemingway », *Modern Fiction Studies*, vol. 1, n° 3, Août 1955, p. 20-24, [en ligne] [<https://www.jstor.org/stable/26276885>] (consulté le 23/05/2024)].

Dettman, Jonathan, « Eclipse and Re-emergence of a Critical Discourse on Hemingway in Cuban Literature and Film », *The Latin Americanist*, vol. 58, n° 3, 2014, p. 31-50 [en ligne] [<https://onlinelibrary-wiley-com.gorgone.univ-toulouse.fr/doi/10.1111/tla.12035>] (consulté le 9/01/2024)].

Dyer, Richard, *White*, New York, Routledge, 1997.

Feldman, Andrew, *Ernesto. The Untold Story of Hemingway in Revolutionary Cuba*, Brooklyn/Londres, Melville House Publishing, 2019.

Fraser Mann, « « The road bare and white » : Hemingway, Europe and the Artifice of Ritualised Space », *Alicante Journal of English Studies*, n° 31, 2018, p. 15-32, [en ligne] [<https://doi.org/10.14198/raei.2018.31.02> (consulté le 23/05/2024)].

Fuentes, Norberto, *Hemingway en Cuba*, Madrid, Arzalia Ediciones, 2019.

Gauvin, Lise, *La fabrique de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Goldberg, Itzhak, *Lieux communs : l'art du cliché*, Paris, CNRS éditions, 2019.

Grellet, Françoise, *A Handbook of Literary Terms*, Paris, Hachette Supérieur, 1996. Said, Edward W., *L'orientalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Green, Nancy L. « Expatriation, Expatriates and Expats: The American Transformation of a Concept, » *The American Historical Review*, Vol. 114, n° 2, Avril 2009, p. 307-328 [en ligne] [<https://www.jstor.org/stable/30223780> (consulté le 20/02/2025)].

Hays, Peter L., « Up to the End », *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Old Man and the Sea - New Edition*, New York, Infobase Publishing, 2008.

Hemingway, Ernest, *Fiesta: The Sun Also Rises*, Londres, Arrow Books, 1926, 2004.

Hemingway, Ernest, *A Farewell to Arms*, New York, Scribner, 1929.

Hemingway, Ernest, « The Snows of Kilimanjaro », *Esquire*, août 1936.

Hemingway, Ernest, « The Short Happy Life of Francis Macomber », *The First Forty-Nine Stories*, Londres, Arrow Books, 1995.

Hemingway, Ernest, *Selected Letters 1917-1961*, New York, Scribner Classics, 1981, 2003.

Hemingway, Ernest, « Old Newsman Writes: A Letter from Cuba », *By-Line: Ernest Hemingway*, New York, Scribner, 2003.

Herlihy, Jeffrey, « « Eyes the Same Color as the Sea »: Santiago's Expatriation from Spain and Ethnic Otherness in Hemingway's *The Old Man and the Sea* », *The Hemingway Review*, vol. 28, n° 2, Printemps 2009 [en ligne] [<https://doi.org/10.1353/hem.0.0030>] (consulté le 15/05/2024)].

Herrera, Rémy, *Cuba révolutionnaire. 1. Histoire et culture*, Paris, Torino : l'Harmattan, 2003.

Hobson, Suzanne, « 'Looking all lost towards a Cook's guide for beauty' : the art of literature and the lessons of the guidebook in modernist writing », *Studies in Travel Writing*, vol. 19, n° 1, 2015, p. 30-47, [en ligne] [<https://doi.org/10.1080/13645145.2014.994924>] (consulté le 26/09/2024)].

Jeffrey Herlihy-Mera, « When Hemingway Hated Paris: Divorce Proceedings, Contemplations of Suicide, and the Deleted Chapters of « The Sun Also Rises » », *Studies in the Novel*, vol. 44, n° 1, Spring 2012, p. 49-61, [en ligne] [<https://www.jstor.org/stable/23406558>] (consulté le 23/05/2024)].

Justus, James H., « The Later Fiction: Hemingway and the Aesthetics of Failure », *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Old Man and the Sea - New Edition*, New York, Infobase Publishing, 2008.

- Kimmel, Michael S., *Manhood in America*, New York, Oxford University Press, 2006.
- Lamrani, Salim, « Conversations avec Stéphane Witkowski », *Études caribéennes*, 2021 [en ligne] [<https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/21849>] (consulté le 15/05/2024)].
- Maier, Kevin, « Old Worlds, New Travels: Jack London's 'People of the Abyss', Ernest Hemingway's 'The Sun Also Rises' and the Cultural Politics of Travel », vol. 11, n° 1, *Été* 2016, p. 43-54, [en ligne] [<https://www.jstor.org/stable/26300776>] (consulté le 26/09/2024)].
- Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 52.
- Martiniello, Marco, *L'ethnicité dans les sciences sociales contemporaines*, Paris, Presses universitaires de France, 1995 [en ligne] [https://books.google.fr/books?id=zjpYDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false] (consulté le 29/03/2024)].
- Nadia Field, Allyson, « Expatriate Lifestyle as Tourist Destination: *The Sun Also Rises* and the Experiential Travelogues of the Twenties », *The Hemingway Review*, vol. 25, n° 2, Printemps 2006, p. 29-41 [en ligne] [10.1353/hem.2006.0023] (consulté le 2/10/2024)].
- Paute, Jean-Pierre, « Contrebande et trafic de migrants Enrique Serpa, Ernest Hemingway et Lino Novás Calvo dans les eaux troubles du roman noir », *Cahiers d'études romanes*, n° 44, 2022, [en ligne] [<http://journals.openedition.org/>] (consulté le 15/05/2024)].
- Pizer, Donald, *American Expatriate Writing and the Paris Moment: Modernism and Place*, Louisiana State University Press, 1997.
- Posado, Thomas, Thomas, Jean-Baptiste, *Révolutions à Cuba de 1848 à nos jours*, Paris, Éditions Syllepse, 2020.

Prescott, Jeryl J., « Liberty for Just[us]: Gender and Race in Hemingway's « To Have and Have Not » », *CLA Journal*, vol. 37, n° 2, 1993, p. 176-188 [en ligne] [<https://www.jstor.org/stable/44322558>] (consulté le 09/01/2024)].

Rama Rao, P. G., « Dynamics of Narration: Later Novels », *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Old Man and the Sea - New Edition*, New York, Infobase Publishing, 2008.

Rebouh, Sabrina, « Jean-Claude Éloy et l'Orient : un exotisme postcolonial ? », *Musurgia*, vol. XXVIII, n° 1, 2021, p. 29-48, [en ligne] [<https://www.cairn.info/revue-musurgia-2021-1-page-29.htm&wt.src=pdf>] (consulté le 15/05/2024)].

Roumette, Sara, *Cuba : histoire, société, culture*, Paris, La Découverte, 2011.

Said, Edward W., *L'orientalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

Salati, Marie-Odile, « Le paradoxe du langage chez Hemingway : le triomphe du non-dit dans la nouvelle « Hills like white elephants » », *Annales de l'Université de Savoie*, 1986, [en ligne] [<https://shs.hal.science/halshs-01221022>] (consulté le 15/05/2024)].

Séfil, Marc, *Les Noirs à Cuba au début du XXe siècle 1898-1933*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Serpa, Enrique, *Contrebande*, Paris, Zulma, 1938, 2013.

Sojka, Gregory S., « The Angler », *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Old Man and the Sea - New Edition*, New York, Infobase Publishing, 2008.

Tadié, Benoît, *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris, PUF, 2006.

Waggoner, Eric, « *Inside the Current: A Taoist Reading of The Old Man and the Sea* », *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Old Man and the Sea - New Edition*, New York, Infobase Publishing, 2008

Wirt, William, « *The Old Man and the Sea: The Culmination* », *Bloom's Modern Critical Interpretations: The Old Man and the Sea - New Edition*, New York, Infobase Publishing, 2008.



Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussigné·e,

Nom, Prénom : Emma Bourdy

Régulièrement inscrit à l'Université de Toulouse – Jean Jaurès - Campus du Mirail

N° étudiant : 22205582

Année universitaire : 2024-2025

Certifie que le document joint à la présente déclaration est un travail original, que je n'ai ni recopié ni utilisé des idées ou des formulations tirées d'un ouvrage, article ou mémoire, en version imprimée ou électronique, sans mentionner précisément leur origine et que les citations intégrales sont signalées entre guillemets.

Conformément à la charte des examens de l'Université de Toulouse – Jean Jaurès Campus du Mirail, le non-respect de ces dispositions me rend passible de poursuites devant la commission disciplinaire.

Fait à : Toulouse

Le : 9 juin 2025

Signature :