

Ernest Hemingway

Prix Nobel de littérature

Le vieil homme et la mer



folio

COLLECTION FOLIO

Ernest Hemingway

Le vieil homme et la mer

NOUVELLE TRADUCTION

*Traduit de l'américain
et préfacé par Philippe Jaworski*

Gallimard

Titre original :

THE OLD MAN AND THE SEA

*Couverture : D'après photo extraite du film Le vieil homme et la mer
réalisé par John Sturges, avec Spencer Tracy.
Collection Cinémathèque Française.*

© *The Hemingway Foreign Rights Trust /
The Hemingway Copyright Owners.*
© *Éditions Gallimard, 2017, pour la traduction française.*

Ernest Hemingway est né en 1899 à Oak Park, près de Chicago. Tout jeune, en 1917, il entre au *Kansas City Star* comme reporter, puis s'engage sur le front italien. Après avoir été quelques mois correspondant du *Toronto Star* au Moyen-Orient, Hemingway s'installe à Paris et commence à apprendre son métier d'écrivain. Son roman *Le soleil se lève aussi* le classe d'emblée parmi les grands écrivains de sa génération. Le succès et la célébrité lui permettent de voyager aux États-Unis, en Afrique, au Tyrol, en Espagne.

En 1936, il s'engage comme correspondant de guerre auprès de l'armée républicaine en Espagne, et cette expérience lui inspire *Pour qui sonne le glas*. Il participe à la guerre de 1939 à 1945 et entre à Paris comme correspondant de guerre avec la division Leclerc. Il continue à voyager après la guerre : Cuba, l'Italie, l'Espagne. *Le vieil homme et la mer* paraît en 1953.

En 1954, Hemingway reçoit le prix Nobel de littérature. Malade, il se tue, en juillet 1961, avec un fusil de chasse, dans sa propriété de l'Idaho.

PRÉFACE DU TRADUCTEUR

Un vieux pêcheur cubain réputé malchanceux attrape un jour un marlin d'une taille extraordinaire, que les requins dévorent à belles dents pendant son retour au port. De cette histoire de pêche issue d'une anecdote vraie qu'il avait évoquée dès 1936, Hemingway fait, dans le dernier roman publié de son vivant en 1952, une allégorie de la bravoure et de la volonté humaines vaincues mais non détruites par les forces meurtrières de la nature. La morale se veut sans ambiguïté : la sagesse réside dans l'humilité. « La vie est simple quand on a perdu », conclut le vieil homme. Cette fable s'inscrit dans une longue tradition du récit de chasse héroïque, qui fait suivre le temps de l'exploit, comme par son ombre maléfique, de l'épreuve du désastre. Seule la carcasse du monstre témoignera un instant, avant d'être emportée au large, de la réalité du combat solitaire livré à mains nues, loin des regards. Le récit, construit avec une minutie extrême (préparation de la pêche, départ, attente, appa-

rition et capture du poisson prodigieux, retour calamiteux), avance sans hâte en s'augmentant, par touches plus ou moins discrètes, d'éléments empruntés à l'épopée et à la tragédie classiques, mosaïque d'allusions à laquelle Hemingway amalgame des échos de la Passion du Christ. Ce feuilleteur narratif donne à l'histoire qu'il raconte le caractère syncrétique d'un rite immémorial marqué du sceau de la transgression. J'ai perdu, pense le pêcheur lorsqu'il tente de donner un sens à son échec, parce que je suis allé trop loin — trop loin en haute mer, trop loin dans l'orgueil, au-delà des « limites des aspirations légitimes », comme le dit Marlow de Kurtz dans *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. Les ambiguïtés de l'aventure de Santiago, cependant, nombreuses sous l'apparence étale du récit, ne sont pas notre propos ; c'est la nature du texte qui importe d'abord au traducteur, et la matière verbale qui lui donne forme et consistance.

L'histoire du vieil homme qui pêchait dans le Gulf Stream, haussée de la sorte au niveau d'une cérémonie sacrée, exclut la psychologie. Les personnages y sont des officiants, chacun interprétant un rôle symbolique : Manolin est le novice (*the boy*), Santiago le maître. « Il y a beaucoup de bons pêcheurs et quelques grands. Mais toi tu es unique », lui dit le garçon. Gardien des secrets d'une chasse à laquelle lui seul peut prétendre, Santiago a le goût du combat et de l'exploit. L'évocation de son bras de fer avec le nègre de

Cienfuegos et sa passion des matchs de base-ball lui tiennent lieu de biographie. À l'instar des héros des fables, il paraît sur scène avec ses armes — sa barque et ses ustensiles, ses lignes et ses appâts, longuement décrits — et sa maîtrise de la technique de la traque, faite d'ingéniosité, de science, d'intuition et d'expérience. L'eau et le ciel, que le regard du chasseur scrute inlassablement en quête des signes annonciateurs de son sort, dessinent l'arène où Hemingway a choisi (souvenir de *Moby-Dick*?) de mettre en scène un combat au corps à corps. Pour le vieil homme, l'épreuve est d'abord physique. Hemingway ne le lâche pas un instant dans sa recherche de la position la moins inconfortable pour agir sur la ligne sans trop souffrir. Son corps robuste, mais soumis à de terribles efforts, ne sortira pas entièrement indemne de l'affrontement. Le monde matériel est présent à chaque page : oiseaux et poissons, crampes et blessures, alimentation, tension de la ligne, état des armes — tout compte. La vie et la mort sont dans chaque détail, l'issue de la chasse se joue dans l'acuité de la perception et la précision du geste.

À une épopée, si solitaire qu'elle soit, il faut nécessairement une langue noble. Hemingway, artisan du style s'il en fut, a élaboré, pour faire parler ses personnages, et surtout son protagoniste, un registre d'expression d'une surprenante tenue, qui diffère à peine de celui de la narration. La langue des dialogues entre San-

tiago et le garçon, entre le garçon et le patron du café, ainsi que celle des monologues du vieil homme, ne comporte aucune des tournures familières, ni aucune des marques convenues de l'oralité auxquelles nous ont habitués les œuvres de fiction. Elle est, à de rares exceptions près, grammaticalement irréprochable, et paraît même ici et là quelque peu affectée, compte tenu de l'origine des locuteurs :

'Can I go out and get sardines for you for tomorrow?'

'No. Go and play baseball. I can still row and Rogelio will throw the net.'

'I would like to go. If I cannot fish with you, I would like to serve in some way.'

'You bought me a beer,' the old man said. 'You are already a man.'

'How old was I when you first took me in a boat?'

'Five and you nearly were killed when I brought the fish in too green and he nearly tore the boat to pieces. Can you remember?'

'I can remember the tail slapping and banging and the thwart breaking and the noise of the clubbing.'

C'est en vain que l'on chercherait dans ces pages ce que Roland Barthes appelait le « grain » des voix. Dans celles que l'on entend, il est impossible de reconnaître un âge, un milieu social, les accents d'un parler régional. Quelques mots d'espagnol suffisent à rappeler au lec-

teur que l'on a affaire à un pêcheur de Cuba. La dimension allégorique du récit se reconnaît d'abord à la qualité de cette diction, qui, détachée de toutes les particularités qui dénotent un idiome ou un argot, offre à l'oreille une musique sans tonalité.

Pas de réalisme linguistique, donc, et, concurrentement, peu de profondeur dans la représentation du personnage. Santiago rejoue — et *parle* — un drame universel qui fait peu de place aux émotions. L'univers intime du héros est suggéré par des désirs simples : prendre le poisson, le tuer et le ramener au port. On n'est guère surpris de constater que Hemingway évite les adjectifs subjectifs dans ses descriptions, qui sont le plus souvent menées selon une technique objectiviste. « Comme il baissait les yeux dans ses profondeurs il vit la fine couche de plancton pareille à un tamis rouge dans l'eau sombre et l'étrange lumière qu'y faisait alors jouer le soleil. » La prose descriptive est débarrassée de tout ce qui pourrait trahir la présence d'un observateur : le monde ne se laisse pas dire au moyen des sentiments, c'est un objet indépendant de qui le regarde, et seules ses surfaces peuvent être nommées. Hemingway le tient à distance. La mer, le ciel, le bateau, le corps de Santiago, celui du marlin font un tableau sommairement composé de quelques signes de vie essentiels, à l'image de l'intérieur ascétique de la cabane du pêcheur. À l'image, également, de l'intérieur de sa tête et de son âme.

Car ce personnage fruste s'exprime, et même profusément, dans sa solitude océanique. Une immensité? L'art de Hemingway fait sentir un vaste huis clos dans lequel le pêcheur s'adresse à lui-même (*he thought*) et à l'univers (*he said*) en un double récitatif, pensé et parlé, auquel est habilement entremêlée la voix off du narrateur qui accompagne le bateau vers son destin. Santiago parle au poisson, à l'oiseau, aux requins, à ses mains, il se parle à lui-même, s'adresse à Dieu dans cette même langue d'une simplicité solennelle dont la syntaxe soignée paraît souvent sortir d'un manuel : *'How old are you?' the old man asked the bird. 'Is this your first trip?' Pareille élocution, où la naïveté voisine avec la grandiloquence ('But man is not made for defeat,' he said. 'A man can be destroyed but not defeated.'*), pourra paraître artificielle dans un récit de cette nature. Mais, on l'a dit, Hemingway n'a pas écrit un roman réaliste, et l'effet de vraisemblance, qui s'avère inmanquablement dans la manière dont un écrivain fait parler ses personnages, n'est pas ce qu'il vise. Sa langue orale est de l'*écrit lu* — artifice qui contribue pour une large part au hiératisme du récit. Si l'épopée est action (c'est ainsi que la définit Virgile : *Arma virumque cano*), la fureur du combat — et il y en a plus d'un dans le roman — ne s'exalte jamais aussi efficacement que dans un registre de l'expression réglé avec la précision d'un mécanisme.

On comprendra qu'il est essentiel que cette matière stylistique homogène soit préservée en

français autant qu'il est possible. La chose n'est pas toujours aisée si l'on songe que s'ajoutent à la « pâte » du romancier américain quelques traits syntaxiques et lexicaux pour lesquels notre langue manifeste une méfiance marquée. On en mentionnera deux. Un usage inhabituel de la conjonction de coordination *and* pour faire s'enchaîner souplement plusieurs actions successives comme dans un long travelling : « Le sang perlait sous les ongles de sa main et ceux de la main du nègre et ils se regardaient l'un l'autre droit dans les yeux et ils regardaient aussi leurs mains et leurs avant-bras et les parieurs entraient et sortaient et s'asseyaient sur de hauts tabourets le long des murs et contemplaient le match. » La coordination de Hemingway, à vrai dire, répond à des usages multiples. Elle lui sert de ponctuation — et l'on peut être souvent tenté d'y substituer une virgule : « Les dorades paraissent plus vertes de là-haut et on voit leurs rayures et leurs taches pourpres et on voit le banc tout entier qui nage. » Elle lui permet surtout de saisir en une phrase — une image complexe — un moment d'expérience dans sa vérité chaotique : « [La dorade] sauta encore et encore avec des bonds d'acrobate terrorisée et il se traîna jusqu'à l'arrière [...]. » Ce dernier exemple est particulièrement caractéristique de la réticence de l'écrivain à expliciter les liens logiques ou chronologiques (les marqueurs temporels sont souvent vagues : *as, then*), auxquels il préférera une simple juxta-

position des événements et des gestes, marquete-rie d'instant où chacun vaut les autres : « La tête du requin sortait de l'eau et son dos affleurait et le vieil homme entendit le bruit de la peau et de la chair du gros poisson qui se déchiraient quand il enfonça son harpon dans sa tête [...]. » Hemingway se veut le chroniqueur exact d'une réalité concrète continue, énumérant les manifestations du monde visible accolées aux sensations qu'elles suscitent et à l'activité de l'esprit qui les enregistre. On sentira peut-être mieux la singularité de sa démarche en comparant ces quelques bribes de citation avec une phrase d'Albert Camus tirée de la première page de *L'Étranger* : « Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. » On rencontre rarement dans le roman de Hemingway pareille manière d'évoquer tout en expliquant, au moyen d'une rhétorique aussi savante — le rythme ternaire expansif, l'effet d'attente. Chez Camus, l'idée commande, et la structure de l'énoncé a pour fonction de rendre l'événement intelligible. La phrase de Hemingway, par contraste, se contente d'observer, de laisser le monde matériel venir au regard et à la sensation.

Cette même volonté de bannir du texte tout ce qui pourrait renvoyer à une intelligence organisatrice, de maintenir la narration au ras de la perception et de la conscience de son person-

nage, amène Hemingway à user des répétitions avec une insolente prodigalité :

Il s'agenouilla, parvint à crocher le thon sous l'avant avec la gaffe et le tira vers lui en évitant les rouleaux de ligne. Faisant repasser la ligne sur son épaule gauche et prenant appui sur sa main et son bras gauches, il ôta le thon du croc et remit la gaffe à sa place. Il posa un genou sur le poisson et découpa des bandes de chair rouge sombre dans la longueur, de l'arrière de la tête à la queue. C'étaient des bandes triangulaires qu'il découpait depuis l'arête dorsale jusqu'au bord du ventre. Lorsqu'il en eut découpé six, il les étala sur le bois de l'avant, essuya son couteau sur son pantalon et souleva la carcasse de la bonite par la queue et la lança par-dessus bord.

Une bande est une bande, une ligne est une ligne, et découper, c'est découper. À chaque chose un nom : le sien. Le vieil homme (*old man*) et le garçon (*the boy*) sont désignés immuablement par ces deux appellations. Introduire des variations en français au moyen de synonymes pour éviter la répétition serait prêter au personnage ou au narrateur une habileté, voire une virtuosité linguistiques qui n'appartiennent pas au roman. Loin de puiser dans les ressources de la langue, le texte a fait vœu de pauvreté, laissant plutôt s'exprimer partout, par la sécheresse et la monotonie du lexique, le caractère fruste de la sensibilité et de la vie du héros. Si Hemingway

a soin de mentionner, au moment où il mord à l'appât, quelle sorte de gibier le pêcheur a ferré (« un marlin mangeait les sardines qui recouvraient la pointe et la tige de l'hameçon »), il n'utilise plus ensuite que le mot « poisson ». Pour Santiago, ce n'est pas autre chose : il sait que c'est un marlin (non pas un espadon), pourquoi le répéter ? Et après avoir introduit le terme semi-technique « plat-bord » (« il [...] coupa la ligne sur le bois du plat-bord »), il s'en débarrasse : c'est contre le bois (*the wood*), simplement, que le pêcheur se cale, s'appuie, s'arc-boute, la ligne tendue à craquer passée autour des épaules. Hemingway n'écrit pas à l'intention du lecteur ; il s'efforce de ne dire que ce que le pêcheur voit et ressent, avec ses mots. Et ses mots sont toujours les mêmes.

D'où l'effet de ressassement du récit, accentué par les ritournelles dont Santiago peuple sa solitude : « J'aimerais que le garçon soit là et aussi avoir du sel », « Je me demande ce qu'aurait pensé le grand DiMaggio. » Cependant, si soucieux Hemingway soit-il de ne pas trahir l'héroïque simplicité du pêcheur en rendant son narrateur trop visiblement complice du lecteur, il ne se prive pas — cette histoire est morale, on l'a dit — de glisser dans le tissu du récit de subtils échos de ses lectures de la Bible. Le poisson est dit à la fois gros (*big*) et grand (*great*). Les deux adjectifs ne sont pas des synonymes commodes. La grosseur du marlin en fait une prise

qui se vendra cher sur le marché ; sa grandeur exprime le caractère de prodige divin qui appartient, par exemple, au « grand poisson » que Dieu envoya pour engloutir Jonas. Santiago, d'ailleurs, sait mettre les mots exacts sur sa double nature : « Cela ne m'empêchera pas de le tuer, dit-il. Dans toute sa grandeur et sa gloire. » Le lecteur anglophone, plus familier, sans doute, que le lecteur français de la musique des versets bibliques dans la langue du XVII^e siècle, admirera au passage le merveilleux larcin de l'écrivain, qui retrouve dans l'extrait suivant les résonances profondes du verbe « savoir » (*he knew*), capital dans la Genèse : « Parcourant la mer du regard, il sut à quel point il était seul à présent. Mais il vit les prismes dans l'eau sombre et profonde et la ligne qui s'étirait à l'avant et l'étrange ondulation du calme [...] et il regarda devant lui et vit un vol de canards sauvages qui se découpait sur le ciel au-dessus de l'eau, puis s'estompa, puis se détacha à nouveau et il sut qu'aucun homme n'est jamais seul sur la mer. »

On a tenté dans la présente traduction d'accompagner presque mot à mot, dans sa respiration propre, la prose lente, solennelle, subtilement ouvragée, dans laquelle l'écrivain narre et chante l'aventure du vieil homme. Aventure banale et téméraire qui le mène dans des parages où il se souviendra après coup s'être dit — au moment où il avait vu le poisson surgir de l'eau — qu'« il y avait là une grande étrangeté ».

« Je suis un vieil homme étrange », explique-t-il ailleurs, qui aura capturé un grand poisson « merveilleux et étrange ». La langue de Hemingway, farouchement attentive à enregistrer le flux monotone des perceptions et des sensations dans leur immédiateté, vise aussi à accueillir sans effet spectaculaire une manifestation de la présence du sacré, simplement désigné par ces adjectifs : « merveilleux » et « étrange ». Aux dernières mesures de cette liturgie profane qu'est *Le vieil homme et la mer*, la musique de l'étrangeté prend une couleur particulière. Le garçon veille sur le sommeil du vieil homme, l'élève est devenu le protecteur de son maître. Il y a dans cette inversion des rôles quelque chose de mystérieusement indéfini, suggéré par l'utilisation du passé, temps de base du récit, sous une forme qui fige l'action dans une durée à laquelle rien ne vient mettre un terme : *the old man was sleeping, the boy was sitting, the old man was dreaming*. C'est une modalité que Hemingway n'emploie nulle part ailleurs avec cette valeur d'éternité. Notre présent a paru s'imposer ici pour laisser le moment se perdre peu à peu dans un paisible suspens : « Dans sa cabane, en haut sur la route, le vieil homme s'est rendormi. Il dort encore sur le ventre et le garçon est assis à son côté et le regarde dormir. Le vieil homme rêve de lions. »