



**THE SUN ALSO RISES**  
**LE SOLEIL NOIR DE JAKE BARNES**

**RÉDOUANE ABOUDDAHAB**

*Université Lumière-Lyon 2*

Nietzsche écrit dans *Le crépuscule des idoles* à propos de son ambition stylistique, que dans la « mosaïque des mots » produits, « chaque mot par son timbre, sa place dans la phrase, l'idée qu'il exprime, fait rayonner sa force à droite, à gauche et sur l'ensemble [...] » [NIETZSCHE 1970 : 127]. Cette observation peut décrire également un aspect important de l'écriture chez Hemingway. Le détail, le fragment, s'articule avec le tout structurel du récit, dont l'organisation textuelle fait montre d'une conscience perceptive, capable de rassembler de manière syncrétique les relations que le lecteur, lui, est contraint de dérouler en fonction des lois de la successivité.

Si le minimum peut ainsi agir de manière maximale et harmonieuse sur le tout, c'est parce que l'ensemble de la pensée et ses processus complexes et singulièrement précis, sont engagés dans l'acte d'écriture. Dire ceci, c'est avancer en même temps que chez Hemingway le style et la pensée sont indissociables. La conscience de l'importance de ce lien paraît dans *The Garden of Eden*, où David, engagé dans l'écriture difficile d'une nouvelle, se dit : « Be careful [...] it is all very well for you to write simply and the simpler the better. But do not start to think so damned simply. Know how complicated it is and then state it simply » [37]<sup>1</sup>. Parce que la pensée – mais aussi le *corps* – sont intensément engagés dans le travail créateur, le fragment fait vibrer l'ensemble des chaînes syntagmatiques et paradigmatiques constitutives du récit.

---

<sup>1</sup> Cf. Nietzsche pour qui « mieux écrire » équivaut à « mieux penser », et « corriger le style, cela veut dire corriger la pensée, et rien d'autre » [NIETZSCHE 1968 : 201 ; 216].

À première vue, l'emploi du détail ne semble aucunement obéir au principe du désordre spontané où se trouve l'« ordre caché de l'art » selon la célèbre expression d'Ehrenzweig. Le texte donne souvent l'impression d'avoir été écrit par un auteur qui a maîtrisé tous les processus de production du sens, dans la mesure même où tout « en-plus », toute trace d'énonciation équivoque, tout ce qui *tombe* du corps, semble avoir été supprimé ou, dans le meilleur des cas, réduit à sa dimension expressive la plus élémentaire.

En effet, le détail semble d'abord correspondre chez Hemingway à un lieu de production maîtrisée du sens, notamment grâce à l'emploi extrêmement fin du sous-entendu, du détail visuel sélectif, de la nuance sémantique. Or, le détail équivaut également à un lieu d'évanescence du sens et de son opacité. Sans une attention suffisante accordée au détail, on a l'impression d'avoir affaire à une démonstration brillante d'un savoir-faire stylistique où toute voix narrative serait effacée.

Il y a en vérité une double extension du détail hémingwayien : vers l'objet qu'on maîtrise, vers le sujet qui *s'échappe* dans la chaîne verbale constitutive du récit. L'oreille de taureau offerte par Pedro Romero à Brett après la brillante mise à mort de l'animal, illustre utilement la méthode en question, à savoir son instrumentalisation orientée pour produire un certain effet dramatique, voire une preuve psychologique :

His ear was cut by popular acclamation and given to Pedro Romero, who, in turn, gave it to Brett, who wrapped it in a handkerchief belonging to myself, and left both ear and handkerchief, along with a number of Muratti cigarette-stubs, shoved far back in the drawer of the bed-table that stood beside her bed in the Hotel Montoya, in Pamplona [172].

Le fragment fonctionne a priori comme un détail psychologiquement « révélateur », mettant en lumière un trait de caractère important chez Brett : l'indifférence, ici émotionnellement éclairée par les significations culturelles du geste accompli par Romero, certes propres aux codifications taurines, mais où l'on peut également saisir une dimension chevaleresque, par quoi l'objet du don prend la valeur d'un trophée phallique, censé symboliser l'engagement du héros auprès de sa dame, maintenant qu'il a produit les preuves de sa virilité en affrontant courageusement le danger de mort sous son regard admiratif. Or, le valeureux matador n'a pas affaire à la dame de la poésie courtoise de l'âge d'or andalou, mais à la figure moderne de la femme fatale, celle qui, justement, ne se soumet pas au pouvoir phallique. Tel assujettissement sera d'ailleurs l'enjeu des épisodes finaux du récit.

En vérité, la destination et le destin de l'objet connotent un sens qui porte bien au-delà du registre psychologique ; ils introduisent un éclairage structurel d'importance : la défaillance de la fonction phallique dans l'univers symbolique du récit. Ainsi chu, l'objet n'est plus que le réel qu'il est : un déchet.

La *déchétisation* de l'objet met surtout en lumière la disposition mélancolique du sujet de la narration, parfois réduit, dans la double retraite spatio-temporelle (la nuit, la chambre) à n'être que cet amant empêché, prêtant l'oreille malgré lui aux bonheurs supposés de la femme qu'il aime, jouissant de la compagnie d'hommes mieux disposés que lui. Cette position mélancolique qui dit la passivité (ici de l'écoute impuissante) n'est pas développée dans le récit ; sa cohésion paraît grâce au rassemblement d'un chapelet de fragments ou de détails textuels, dont la lecture permet de saisir après coup la « figure dans le tapis ».

Jake Barnes, à l'instar de tous les protagonistes chez Hemingway, de Nick Adams à Santiago, doit affronter le problème de la perte, dans le sens à la fois extensif et spécifique de l'expression. La perte opère en effet au centre de sa vie mais aussi sur sa périphérie.

Sur sa périphérie d'abord. Comme d'aucuns n'ont pas manqué de le souligner, la thématique collective, lapidairement désignée par l'expression *lost generation*, joue un rôle important dans le roman. Sans être magnifié cependant, le tableau historique présenté avec économie grâce au regard sagace de Jake, permet de saisir l'essentiel des centres d'intérêt et des manières d'être des artistes et écrivains anglo-américains expatriés à Paris.

Au regard de Jake, l'aficionado, le grand nombre de personnages parmi ses connaissances qui peuplent les lieux branchés du Paris rive gauche des « années folles », sont unis par le sens éthique de la perte : celui de l'intempérance, mus qu'ils sont par les bonheurs quotidiens de l'hédonisme, ceux qu'offre, notamment, la liberté sexuelle ou alcoolique sans contrainte. D'où ces diptyques antithétiques finement établis par Jake, se contentant de juxtaposer sans les commenter des situations contrastées : la tempérance du comte, par exemple, et les errances des expatriés. Le comte a un système de « valeurs » [53 ; 54] où le plaisir est orienté par une *grammaire* à la fois singulière et universelle, autrement dit assujetti à une éthique qui en empêche les débordements, chose qui lui permet de se sentir pleinement vivant et *avec* les autres [53]. A l'inverse, les amis ou connaissances de Jake ne cessent de mettre en mouvement des forces de rupture, qu'il s'agisse de

personnages mineurs tel Harvey Stone ou Frances Clyne, ou importants tel Robert Cohn.

Brett, de son côté, dit avoir « 'perdu [son] amour-propre' » [159], quand, au cœur de la fiesta, elle ne peut résister à l'envie de séduire le tout jeune matador Pedro Romero. Et n'est-ce pas sur la restitution de cet amour-propre que se construit l'apothéose morale du récit, lorsque Brett, jusque-là incarnation de la souveraineté de la jouissance, se présente comme sujet du sacrifice, à savoir comme sujet du manque, en refusant d'être « 'one of these bitches that ruins children' » [213].

Par cette décision éthique—qui atteste un déplacement du sens du souverain bien—, Brett se distingue des autres expatriés, écrivains et artistes pour la plupart, qui semblent avoir perdu toute singularité, étant quasiment interchangeables comme le suggère la remarque ironique de Jake, faite en réponse à la question de Georgette, s'enquérant de l'identité de ses amis :

"Who are your friends?" Georgette asked.  
"Writers and artists."  
"There are lots of those on this side of the river."  
"Too many."  
"I think so. Still, some of them make money."  
"Oh, yes". [15]

Ce bref échange, qui atteste significativement une convergence de vues entre Jake et une personne socialement marginalisée, désigne le lieu occupé par les écrivains et artistes expatriés comme étant celui de la circulation de la banalité ou de la médiocrité et de l'assujettissement de l'art au pouvoir de l'argent. Dans ce *waste land* de l'après-guerre, la génération dite « perdue » semble errer dans des espaces entièrement dévolus au divertissement, non seulement au sens commun de l'expression, mais surtout au sens pascalien précis de dérobaude ou de détournement d'une réalité déplaisante, lequel divertissement est considéré chez Pascal comme un mal constitutif de l'être humain, puisqu'il relève d'une force de déni. Car, écrit Pascal, « les hommes n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser » [Pascal 2004 : 117]. Dans la perspective pascalienne, le divertissement est basé sur l'angoisse de l'homme privé d'espérance, celui qui sent, du coup, son « néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide » [*Ibid.* 360].

Ces notions de dépendance, d'angoisse, de vide et, bien évidemment, d'impuissance sont essentielles dans *The Sun Also Rises*. D'ailleurs, un des commentateurs de Hemingway, Daniel Boulay, considère le divertissement

pascalien comme principe générateur de l'œuvre. La misère de l'homme sans Dieu, c'est-à-dire sans espérance, serait ainsi « l'essence du vrai Hemingway » [BOULAY 9].

Plus encore, beaucoup de personnages dans *The Sun Also Rises* sont ravagés par un paradoxe infernal : ils sont prisonniers de leur liberté. En effet, malgré la grande et facile disponibilité de toutes sortes de biens, malgré la liberté sans contrainte dont jouissent les personnages, ceux-ci semblent dépressifs, témoins de la déchéance de l'objet du plaisir par sa prolifération même, angoissés par le *manque du manque*, victimes plus malheureuses encore du mal déjà connu par les générations précédentes : l'ennui. *Bored, dull*, ces termes sont récurrents dans le roman où ils désignent un certain dégoût tragique de l'existence et de soi-même, chez des personnages aussi divers que Robert Cohn, Harvey Stone, Georgette ou, surtout, Jake. Seuls des personnages antithétiques, tel le comte grec Mippipopoulos, on l'a déjà noté, échappent à l'impasse.

Comme l'écrit Didier Nordon, « ce que nous dit d'abord l'ennui, et que nous n'aimons pas entendre, c'est que la liberté est douloureuse » [Nordon 10]. Elle est en effet douloureuse dans cette modernité individualiste, solipsiste et rationaliste. Hemingway, à l'instar d'autres écrivains ou artistes modernistes ou pré-modernistes tels Gauguin ou Picasso, s'est tourné vers des formes culturelles anciennes (en Espagne et en Afrique) où la vitalité du désir lui semblait encore préservée des excès du rationalisme, s'évertuant ainsi à échapper aux mortifications de l'ennui.

Pour Stéphane Hampartzoumian, l'ennui « est probablement la vérité secrète de la modernité », laquelle peut être perçue comme une manière d'« institutionnalisation » de l'ennui et de la mélancolie [HAMPARTZOUMIAN 2004 : 22]. Le rationalisme a réduit le monde à n'être qu'une étendue, une réalité contingente au service du savoir scientifique et des réalisations technologiques, un monde qui ne valorise plus la *relation* entre l'homme et la nature, ni entre l'homme et autrui, devenu un champ exploitable par la science et la technologie, et maîtrisé par le pouvoir militaire et financier auquel la science et la technologie sont elles-mêmes assujetties.

Mais dans *The Sun Also Rises*, la notion de perte ne renvoie pas seulement à ce registre éthique que je viens d'esquisser, et qui a été en quelque sorte labellisé par l'expression *lost generation* ; le récit, c'est surtout une histoire d'*objet* perdu, perte notamment à l'œuvre dans l'espace serré de Jake Barnes.

Jake, personnage *liminal* au sens anglais de l'expression, connaît lui aussi les affres de l'ennui. Cependant, son *afición* maintient à l'horizon les

leurs du désir, d'autant qu'il est engagé dans un processus d'appropriation culturelle, non de consommation touristique. On sait, néanmoins, que son statut d'*aficionado* sera mis en cause lorsque les forces obscures de la jouissance viendront déverser leur contenu pulsionnel sur cette part précieuse de lui-même qui l'associe intimement à l'Espagne. Jake perd ainsi l'estime et l'amitié dont il aurait pu continuer de jouir s'il n'avait servi d'intermédiaire entre Brett et Romero.

La perte est au centre de la vie intime de Jake. Comme on sait, Jake a perdu ce à quoi un homme tient le plus, cet objet qui donne à la différence des sexes une certaine codification longtemps favorable aux hommes, et qui semble à certains plus important que la vie du sujet elle-même. C'est ce que rappelle, sans rire, le colonel italien venu complimenter Jake, étendu dans ses bandages à l'hôpital milanais : « 'You, a foreigner, [...] have given more than your life' » [27]. C'est pathétique et même drôle (*funny*), nous dit Jake, qui ne perd pas de vue la fonction comique de l'objet phallique : « Of all the ways to be wounded. I suppose it was funny » [30], puisqu'il se rend compte que l'édifice viril et ses extensions patriarcales, patriotiques ou guerrières, ne tient pas à grand-chose. Au contraire, la perte du membre phallique, ou plutôt de son usage, rapproche l'homme des lieux féminins, à l'instar de ces sérails abrités derrière la Porte sublime, mais que seuls les eunuques pouvaient franchir en dehors du Sultan.

Jake, *war veteran* à présent correspondant européen d'un journal américain (qui est, autrement dit, passé du maniement raide des armes à celui, délicat, de la plume), enrobe sa blessure de mystère, préférant en faire le non-dit de son récit, à savoir un objet ludique qui circule en creux dans le récit, le marquant du sceau dynamique du voilement et du dévoilement, en une heureuse conjonction—heureuse car mettant en place dans le récit un dispositif heuristique—entre la vérité et le désir, la première étant un objet de savoir stimulant le désir du lecteur, lequel est censé apprécier les finesses de cette confession en demi-teintes.

On peut dire à présent que la perte en question ne constitue pas en soi le vrai problème du roman ; c'est un accident de parcours, une mutilation, qui prive l'homme de l'utilisation de l'organe sexuel, non de son identité. En revanche, ce qui fait événement dans la vie de Jake et l'entraîne vers le tragique, c'est la rencontre avec Brett : « [...] I try and play it along and just not make trouble for people. Probably I never would have had any trouble if I hadn't run into Brett when they shipped me to England. I suppose she only wanted what she couldn't have. Well, people were that way [...] » [27]. La remarque de Jake a une double portée : particulière et générale. Ses soucis,

nous dit-il, ont coïncidé avec la rencontre de Brett, infirmière V. A. D. qui l'a soigné pendant la guerre, et dont il est tombé amoureux après avoir subi la blessure en question, ne pouvant ainsi lui donner ce qu'il n'a pas. Mais l'expression centrale *I suppose she only wanted what she couldn't have* est sylleptique car, comme le sous-entend *suppose*, le *what* ne désigne pas seulement au propre l'objet phallique manquant. En effet, l'expression hypothétique, utilisée qui plus est au présent (Jake, narrateur postdiégétique, n'en sait pas davantage aujourd'hui), laisse ouverte la perspective interprétative du récit, assurant ainsi son ancrage moderne, dans la mesure où, rappelons-le, la modernité d'un texte est notamment saisissable dans le sacrifice de la toute-puissance intentionnelle de l'auteur, ce qui permet l'émergence d'un sujet lisant à la place du lecteur consommateur d'un sens prédéfini. C'est, comme on sait, le dada de la théorie littéraire ; Roland Barthes l'a souvent rappelé : le sens est moins dans « ce que l'auteur a voulu dire », que dans « ce que le lecteur entend » [BARTHES 1984 : 34].

Certes, le lecteur de *The Sun Also Rises* est censé entendre, dans le sens intellectif du terme, les significations complexes du roman ; il y entend aussi, au sens auditif de l'expression, ce qui s'y murmure de l'ordre d'une parole intime. L'oreille du lecteur est en effet sollicitée pour accueillir la « confession » de Jake.

Michel Foucault a démontré la pertinence de la notion de confession dans l'élaboration de la conscience moderne de soi, et l'émergence du sujet de la modernité. Ce qui est en jeu, ici, c'est la sexualité comme objet d'un savoir et d'une vérité « confessée », à savoir mise en discours et appuyée sur la volonté d'objectiver les vérités subjectives ou intérieures du sujet. En inscrivant la littérature (comme d'autres formes culturelles) dans la dimension confessionnelle, la modernité a rendu davantage visible le statut de sujet du désir ou de la « sexualité », mais aussi de pouvoirs (religieux, juridiques, symboliques) qui imposent ou institutionnalisent la confession.

*The Garden of Eden* est des récits de Hemingway le plus confessionnel, non pas parce qu'y serait exhibée—à titre posthume—on ne sait quels « sales petits secrets » [EBY, FANTINA...], mais parce qu'il est l'élaboration romanesque de ces « pratiques par lesquelles les individus ont été amenés à porter attention à eux-mêmes, à se déchiffrer, à se reconnaître, à s'avouer comme sujets de désir, faisant jouer entre eux-mêmes et eux-mêmes un certain rapport qui leur permet de découvrir dans le désir la vérité de leur être, qu'il soit naturel ou déchu » [FOUCAULT 1984 : 11]. Le « comportement »

sexuel de Jake ou son dysfonctionnement relève-t-il de la confession ? Quel dispositif de confession peut-on percevoir dans *The Sun Also Rises* ?

Michael Reynolds est le premier commentateur à avoir identifié le thème confessionnel dans le roman, même s'il y fait vaguement référence en l'associant à un sentiment intense de culpabilité, donc à un souci moral<sup>2</sup>. Pour Doris Helbig, la confession renvoie à la dimension religieuse, laquelle constituerait le fil rouge du récit. Elle écrit à ce propos : « Readers and critics often overlook or downplay the importance of the religious aspects of the novel. The very foundation of this novel's meaning, however, rests on religious values—those of confession, charity, and community » [HELBIG 1993 : 87]. Comme *Les confessions de Saint-Augustin* ou *Moll Flanders* de Defoe, *The Sun Also Rises* serait ainsi un récit confessionnel basé sur une conversion, et orienté moralement et émotionnellement par le *caritas* chrétien.

Si l'approche religieuse proposée par Helbig peut paraître superflue, le lien établi avec le religieux par le truchement de la confession est en revanche pertinent, dans la mesure où la coercition s'avère être productive. Selon Foucault, auquel se réfère également l'auteure, la confession littéraire au sens « laïque » de l'expression est basée sur la confession chrétienne, à savoir sur un discours présupposant une autorité injonctive qui, en imposant l'obéissance inconditionnelle, impose en même temps l'énonciation de la vérité. En psychanalyse cette autorité n'est autre que celle de l'analyste lui-même, en tant que *sujet supposé savoir* (sans être cependant une autorité injonctive). Pour que l'écriture puisse se réaliser en tant qu'auto-analyse, il faut que sa production soit conditionnée par l'action inconsciente d'une autorité symbolique, souvent véhiculée chez Hemingway par des figures paternelles métaphoriques ou des figures masculines qui ont un certain ascendant éthique sur le protagoniste, à l'instar du comte Mippipopolous ou le matador Romero.

Une exigence de *vrai-dire*, dont Hemingway reste l'une des illustrations littéraires les plus originales—et les plus brillantes—, préside à la production du discours dans le roman. La prédominance du dialogue, l'emploi économe mais percutant de formules hypothétiques, l'expression du doute (malgré l'irruption à quelques reprises de généralités caricaturales

---

<sup>2</sup> « This novel [Jake Barnes] narrates is also a kind of *confession*, but in a language we should understand. Jake Barnes is a man haunted by guilt, and guilt works » [REYNOLDS 1988 : 26].



sur les homosexuels ou les Juifs), marquent le discours du sceau du *pas-tout* et, par là même, d'un supplément qui échappe à ce même discours<sup>3</sup>.

En posant ceci, je fais de la notion de perte un point d'articulation entre le narrateur, producteur d'un discours confessionnel au sens foucauldien de l'expression (c'est-à-dire un discours de vérité qui présuppose une disposition énonciative où le sentiment de toute-puissance et l'illusion de maîtrise qui le berce ont été sacrifiés à l'amont), articulation, donc, entre le discours de ce narrateur et l'action d'un protagoniste qui a eu la malchance de perdre sa puissance sexuelle, et qui est ainsi devenu *incomplet*.

En ce sens, il est possible de saisir dans l'incomplétude le cœur constitutif de la confession de Jake ; elle est la cheville qui associe la dimension esthétique du discours et celle éthique de l'action et de la pensée qui la détermine. On peut donc dire que ce qui est « confessé » n'est pas l'impuissance sexuelle en soi, mais la *position* féminine du sujet, celle-là même que la blessure a non pas créée mais permis de mettre en lumière et d'intensifier.

Cette position, celle du *pas-tout*, est dans la manière de narrer, de *dire*, comme je l'ai déjà souligné. Jake, narrateur, a souvent recours à des verbes de perception (*look, watch, see, taste...*) employés la plupart du temps sans commentaire, inscrivant ainsi dans le récit la subjectivité d'un *point de vue* et, par là, la singularité créative d'une vision non pas réaliste mais impressionniste de la réalité. Le retour de *seem* et *look*, verbes de « construction des apparences » au sens linguistique de l'expression [Col 2005], atteste également l'approche non omnipotente du « réel » chez Jake. D'ailleurs, dans quelques passages réflexifs il reconnaît son incapacité de rendre compte avec justesse (et justice !) de certaines situations ou actions, notamment celles se référant à Robert Cohn, dont il est trop proche émotionnellement<sup>4</sup>.

La position féminine se manifeste aussi chez Jake en tant que personnage, et ce de manière fort subtile, comme lorsqu'il partage une cigarette avec Brett tout en refusant le cigare que lui propose le comte Mippipopoulos [50-51], lequel venait de lui offrir insolitement des fleurs ; ou lorsqu'il échange avec Montoya ses vues sur Romero : les remarques du sévère hôtelier portent sur les compétences du matador, celles de Jake sur

---

<sup>3</sup> Notons avec Lacan que « [...] la femme n'est pas-toute, il y a toujours quelque chose qui chez elle échappe au discours » [LACAN 1975 : 34].

<sup>4</sup> Les lecteurs du manuscrit tel Joseph Svoboda, ont pu y identifier de bien plus nombreuses occurrences de ces moments de doute chez le narrateur, réduits après coup.

des aspects esthétiques dont la sensualité est perceptible malgré le minimalisme expressif :

"He's a fine boy, don't you think so?" Montoya asked.  
"He's a good-looking kid," I said.  
"He looks like a torero," Montoya said. "He has the type."  
"He's a fine boy". [142]

Alors que les observations de Montoya mettent en lumière les qualités techniques du jeune matador (*a fine boy*), rigide ou tautologiquement identifié en tant que tel (*He looks like a torero*), celles de Jake mettent en lumière les qualités de surface du jeune matador, avant qu'il ne reprenne, par écholalie, sa posture d'aficionado aux propos austères et mesurés, adaptés à la situation énonciative. Or, le changement du contexte énonciatif conduit à une intensification expressive. Jake est cette fois-ci avec Brett, dont le « fiancé » dit :

"She wants to see the bull-fighters close by," Mike said.  
"They are something," Brett said. "That Romero lad is just a child."  
"He's a damned good-looking boy," I said. "When we were up in his room I never saw a better-looking kid". [145]

Dans l'échange avec Montoya l'effet sensuel de « good-looking » est tempéré par le nom « kid », tandis que « fine » peut qualifier sans risque « boy ». Dans le deuxième contexte, où Jake est plus relâché en raison de l'ambiance alcoolique et de la présence féminine rayonnante de Brett, le crescendo est doublement marqué : par ce « damned » fort chargé d'affect<sup>5</sup>, et par « boy » qui, contrairement à « kid », terme spécifiant le jeune âge de la personne, suggère à la fois le sexe et le jeune âge. Encore une fois, Jake se trouve associé intimement au désir de Brett.

La blessure génitale de Jake peut ainsi être perçue comme la métaphore d'une coupure ou d'une encoche qui caractérise autrement l'autre corps, le corps inconscient, et dont le personnage si bien nommé Nick (*a nick : a notch*) est le véhicule dans les nouvelles.

Il est possible de dire que, paradoxalement, Jake serait un amant idéal pour Brett, justement parce qu'il est dans le *pas-tout* du féminin. C'est que, théoriquement, le sentiment amoureux rend la virilité davantage agressive,

---

<sup>5</sup> La même formule a décrit la beauté physique de Brett plus tôt dans le récit, en une expression d'ensemble émotionnellement chargée : « Brett was damned good-looking » [19].

vu le potentiel de féminisation qu'il porte. Pour Jacques-Alain Miller, « on n'aime vraiment qu'à partir d'une position féminine. Aimer féminise ». Selon ce psychanalyste, il est difficile d'aimer pour un homme ou, plus correctement, à partir d'une position masculine, car

même un homme amoureux a des retours d'orgueil, des sursauts d'agressivité contre l'objet de son amour, parce que cet amour le met dans la position d'incomplétude, de dépendance. C'est pourquoi il peut désirer des femmes qu'il n'aime pas, afin de retrouver la position virile qu'il met en suspens lorsqu'il aime. [MILLER 2008]

Mais que veut dire précisément aimer ici ? Aimer authentiquement l'autre, explique Jacques-Alain Miller,

c'est croire qu'en l'aimant, on accédera à une vérité sur soi. On aime celui ou celle qui recèle la réponse, ou une réponse, à notre question : « Qui suis-je ? » [...]

Pour aimer, il faut avouer son manque, et reconnaître que l'on a besoin de l'autre, qu'il vous manque. Ceux qui croient être complets tous seuls, ou veulent l'être, ne savent pas aimer. [Miller 2008]

Dans le passage précédemment cité où Jake, pensant à haute voix, nous dit que Brett ne désirait que ce qu'elle ne pouvait avoir, on perçoit chez notre narrateur une lucidité tragique sur l'impasse du sentiment amoureux, dans la mesure où, pour lui, non seulement Brett mais les gens en général *ne veulent que ce qu'ils ne peuvent avoir*. Comment peut-on comprendre ceci au-delà du sens dénoté ? Jake donne à entendre que l'objet du désir ne s'incarne jamais, qu'il est structurellement évanescent, dérobé aussitôt que « donné ».

Aimer, disait Lacan, « c'est donner ce qu'on n'a pas ». Cela signifie qu'aimer équivaut à

reconnaître son manque et le donner à l'autre, le placer dans l'autre. Ce n'est pas donner ce que l'on possède, des biens, des cadeaux, c'est donner quelque chose que l'on ne possède pas, qui va au-delà de soi-même. Pour ça, il faut assurer son manque, sa « castration », comme disait Freud. Et cela, c'est essentiellement féminin. On n'aime vraiment qu'à partir d'une position féminine. Aimer féminise. C'est pourquoi l'amour est toujours un peu comique chez un homme. Mais s'il se laisse intimider par le ridicule, c'est qu'en réalité, il n'est pas assuré de sa virilité. [MILLER 2008]

Donc, Jake tient à donner *ce qu'il n'a pas*, à Brett qui n'en veut pas. Lorsque ses nerfs lâchent pendant la visite impromptue du comte et de Brett et que celle-ci vient le consoler—consolation dont la nature érotique

supposée a été mise en avant dans certains commentaires<sup>6</sup>—, l'espoir d'une vie commune refait surface :

"Couldn't we live together, Brett ? Couldn't we just live together?"

"Don't think so. I'd just *tromper* you with everybody. You couldn't stand it."

"I stand it now."

"That would be different. It's my fault, Jake. It's the way I'm made". [48-49]

La réponse de Brett renvoie probablement à sa dimension typique souvent soulignée par les commentateurs, lesquels ont vu en elle une représentation brillante de la *flapper* des années 1920. On peut cependant l'aborder dans sa singularité de personnage et dire que ce qu'elle veut, c'est justement non pas le « manque » que lui « propose » Jake, mais la complétude qu'elle ne peut avoir mais qu'elle croit posséder en « collectionnant » les amants.

Poussant Jake à jouer à l'entremetteur, elle lui annonce au milieu de la conversation à propos de Pedro Romero :

"I've always done just what I wanted."

"I know."

"I do feel such a bitch."

"Well," I said.

"My God!" said Brett, "the things a woman goes through."

"Yes?" [160]

Donc elle ne connaît pas le manque ou, plutôt, le dénie. Autrement dit, elle se vit comme complète. Ce qu'elle ne sait pas encore au moment où elle parle ainsi, c'est que la rencontre avec Romero sera décisive dans le sens même où le jeune matador imprimera les marques du manque en elle.

Cependant, ce n'est pas la position masculine de Brett ni sa transformation finale que je veux mettre en lumière ici, mais le maintien non seulement du sentiment amoureux mais aussi de la demande amoureuse chez Jake.

La puissance sexuelle perdue à cause de l'altération de l'organe génital est le non-dit du récit. Il s'agit d'un secret érotisable dans le jeu de la lecture, dans la mesure même où Jake, narrateur, en fait le centre d'un art fin du sous-entendu. La distanciation introduite par l'ironie empêche le pathos de Jake de contaminer le récit et de paralyser les mécanismes de production du sens. L'objet perdu s'avère ainsi un élément dynamique de production

---

<sup>6</sup> Voir à ce propos LYNN, FANTINA ou EBY.

du sens : sur la scène de l'écriture, la stérilité, le manque et, au-delà, la mort, agissent comme des forces de fertilisation non de contrainte.

Bien que cette histoire post-traumatique soit narrée à la première personne (ce qui laisse supposer a priori une trop grande proximité entre le vécu et le discours), les pièges du sentimentalisme sont désamorçés. Certes, l'affect fait surface par moments, mais il ne paralyse pas le récit en l'enfermant dans le solipsisme ou dans le mélodrame. Au contraire, le « trou » du texte paraît être un élément dynamique de production de sens dans un système d'écriture qui emploie de manière inouïe le sous-entendu.

Ainsi, si cet élément négatif qu'est l'objet perdu fonctionne comme une terrible pierre d'achoppement dans le vécu amoureux de Jake, il est, à l'inverse, textuellement productif étant pris dans l'ensemble de la poétique des surfaces qui caractérise ce récit, où la subjectivité est assujettie à un objectivisme désamorçant toute emprise psychologique, grâce notamment au jeu de spatialisation—ou d'extériorisation par des figures concrètes simplement juxtaposées—du monde intérieur du sujet.

Aussi le non-dit ne peut-il constituer l'unique horizon d'interprétation du récit. Chez Hemingway, le non-dit est systématiquement articulé avec l'indicible : profondeurs obscures qui menacent la structure et qui résistent précisément à la force d'érotisation et de symbolisation mise en mouvement par l'écriture<sup>7</sup>. Il s'agit d'un défaut constitutif ou d'une faille structurelle dont l'énonciation se fait de manière symptomatique ; elle paraît là où on ne s'y attend pas, au détour d'une phrase, d'une description d'apparence réaliste, c'est-à-dire censément transparente. Dans la scène suivante, Jake et Brett se promènent juste avant d'aller retrouver Romero grâce à la médiation souhaitée de Jake :

We walked out across the wet grass and onto the stone wall of the fortifications. I spread a newspaper on the stone and Brett sat down. Across the plain it was dark, and we could see the mountains. The wind was high up and took the clouds across the moon. Below us were the dark pits of the fortifications. Behind were the trees and the shadow of the cathedral, and the town silhouetted against the moon.

"Don't feel bad," I said.

"I feel like hell," Brett said. "Don't let's talk". [158-159]

Les fortifications connotent la solidité de la structure protectrice, image architecturale traduisant de manière économe le havre éthique que

---

<sup>7</sup> À propos de ce lien fondamental entre le non-dit et l'indicible chez Hemingway, je renvoie le lecteur au chapitre 8 (« Non-dit poétique et indicible maternel ») de mon ouvrage sur la poétique des nouvelles.

représente ce lieu pour Jake, l'aficionado, qui, contrairement aux touristes ordinaires, a pu accéder au cœur de la culture espagnole. Au-delà du sens métaphorique connoté de l'objet architectural, le *signifiant* « fortification » dit le processus de consolidation entrepris par Jake grâce à la mise en discours de son vécu post-traumatique. Comme on sait, loin d'être superflu, le détail est percutant chez Hemingway. Il en est ainsi ici de ce journal que Jake étend sur la pierre pour offrir quelque confort à Brett, et qui désigne par lien métonymique l'activité professionnelle de Jake et, par là, l'action de la lettre s'évertuant à mettre en ordre les effets violents de la souffrance.

Or, tout l'*édifice* symbolique (et la structure de sujet qu'il soutient) est menacé d'effondrement par l'action d'entremise auprès de Pedro Romero – symbole même de cette Espagne idéale qui a permis à Jake de se construire autrement – que Jake est sur le point d'accomplir à cause du grand pouvoir affectif que Brett exerce sur lui. D'où ces *dark pits* étrangement associés aux fondements des fortifications, expression qui connote la béance, mais aussi la menace, l'un des sens de *pit* étant le danger ou la difficulté cachés. L'indication concrète véhicule un sens métaphorique puissant, celui du violent désordre de la souffrance, l'enfer – *the pit* – où les deux amants semblent condamnés à vivre, aporie de l'amour-souffrance que Brett évoque en confiant à Jake, justement : *I feel like hell*.

Le mal est commun aux deux personnages mais ses modalités sont différentes. Chez Brett la cruauté et la souffrance se confondent dans une jouissance destructrice dont elle est à la fois instigatrice et victime. Pour Jake, le mal vient, dans ce passage précis, de l'estime qu'il va certes perdre et avec elle toutes ses amitiés locales et l'idéal espagnol incorporé qui lui permettait de renforcer l'identité chancelante d'expatrié impuissant par celle vitale d'aficionado.

On se demande donc ici pour quelle raison Jake accepte de sacrifier non seulement son amour-propre mais aussi son amitié avec l'Espagne, et ce pour satisfaire l'ego vorace et suicidaire de Brett. Non seulement Jake s'inflige l'humiliation d'être en flagrante contradiction avec l'éthique espagnole qu'il a embrassée, grâce à un processus jusque-là réussi de « déterritorialisation » et de « reterritorialisation », comme dirait Deleuze, mais également l'humiliation de l'exhibitionniste.

En laissant Brett et Romero seuls de manière « parfaitement » entendue, Jake s'auto-expulse du cercle qui l'a intégré, se transformant ainsi en un objet chu. Cette « mise en déchet » de soi-même est attestée par le mouvement global de la scène, à savoir celui de la sortie même de ce lieu où un échange confirmatif entre initiés avait eu lieu peu de temps avant, dramatiquement éclairée (et avec quelle économie !) par le regard

panoptique qui se pose durement sur lui. Ce maître du détail percutant qu'est Hemingway, donne une tournure finale fort précise à la scène :

[Romero] sat down and looked at her across the table. I went out. The hard-eyed people at the bull-fighter table watched me go. It was not pleasant. When I came back and looked in the café, twenty minutes later, Brett and Pedro Romero were gone. The coffee glasses and our three empty cognac glasses were on the table. A waiter came with a cloth and picked up the glasses and mopped off the table. [162]

L'action accomplie par le serveur finit par donner une forme plus concrète au signifié mis en jeu par l'ensemble de la scène, à savoir le déchet. La perte de la grande estime acquise jusque-là, autrement dit la chute de l'image idéale de soi, souligne un processus d'identification inconsciente avec le déchet, où s'entrevoit la position mélancolique chez Jake.

La mélancolie fait partie de la nomenclature médicale classique, où elle désigne, comme le précise *Le Trésor de la langue française*, « une des quatre humeurs qui, selon la théorie ancienne des tempéraments, était supposée avoir son siège dans la rate et prédisposer à la tristesse, à l'hypocondrie; *p. méton.*, état causé par cette humeur ». Mais c'est avec Freud que sera établie la première véritable étiologie de la mélancolie. Freud, conscient de la difficulté de classification théorique de ce mal, dont les formes cliniques sont hétérogènes, l'a abordé dans son célèbre essai « Deuil et Mélancolie », en différenciant justement la mélancolie du deuil.

Dans le deuil, le sujet parvient au bout d'un processus plus ou moins long et douloureux, à se détacher de l'objet perdu. Ce *travail* de deuil, qui est une entreprise de symbolisation de l'absence et du manque de l'autre, permet de libérer l'affect coincé par le traumatisme, ce qui donne au sujet la possibilité de réinvestir l'énergie libérée sur un objet substitutif. En revanche, dans la mélancolie, le sujet ne peut se séparer de l'objet perdu, c'est-à-dire l'objet d'amour perdu, celui-ci ayant été incorporé par le sujet à cause de la violente identification avec l'être aimé à l'origine du sentiment amoureux. À cause de cette incorporation ou identification, la perte de l'autre est impossible à accepter car elle est vécue comme perte de soi-même. Comme l'écrit Fanny Colonomos, « dans la mélancolie [...], le sujet est confronté à une solitude effroyable, à un vide intérieur qu'il s'efforce de combler » [COLONOMOS 211].

Pendant la dernière soirée de la fiesta, Jake, ravagé par ce sentiment de solitude, sait que l'absinthe qu'il est en train de boire avec Bill ne pourra pas le faire changer d'humeur :

"What's the matter? Feel low?"

"Low as hell."

"Have another absinthe. Here, waiter! Another absinthe for this senor."

"I feel like hell," I said.

"Drink that," said Bill. "Drink it slow."

It was beginning to get dark. The fiesta was going on. I began to feel drunk but I did not feel any better.

"How do you feel?"

"I feel like hell."

"Have another?"

"It won't do any good". [193]

Bien entendu, la cause du mal n'est autre que l'absence de Brett, *magnifiée* dans le regard de Jake. Malgré la poursuite de la fiesta, c'est le sentiment de vide qui prévaut chez lui, toute présence s'engouffrant dans la béance de l'absence : "The three of us sat at the table, and it seemed as though about six people were missing" [195]. Pourquoi l'attention de Jake ne peut-elle se détacher de l'objet d'amour absent ? Parce que cet objet d'amour est en lui, ayant été incorporé comme on l'a observé plus haut. Ne l'ayant jamais perdu, il ne peut donc en faire le deuil. Renversement de la logique de la perte qui permettait d'éclairer le sens du roman en son exact contraire : la non-perte.

Jacques Hassoun écrit dans *La cruauté mélancolique*, que « la torture et la jouissance du mélancolique s'adressent à l'objet d'amour qui l'a abandonné, puis le mélancolique s'identifie désormais à l'objet abandonné » [HASSOUN 1997 : 38]. En s'identifiant à l'objet abandonné, c'est-à-dire à lui-même comme objet abandonné par l'être aimé, il se perçoit comme déchet, à l'instar de cette oreille de taureau évoquée en préambule !

While I dressed I heard Brett put down glasses and then a siphon, and then heard them talking. I dressed slowly, sitting on the bed. I felt tired and pretty rotten. Brett came in the room, a glass in her hand, and sat on the bed.

"What's the matter, darling? Do you feel rocky?"

She kissed me coolly on the forehead.

"Oh, Brett, I love you so much". [48]

Dans l'un des rares passages où l'affect fait surface et menace d'enrayer le récit, Jake souffre d'un état de passivité psychique et physique qui évoque celle de l'enfant exclu de l'axe parental intime, réduit à n'être qu'une oreille envahie par les bruits de la chambre d'à côté. Le « I » qui, ici, laisse se dire son émotion contrairement à son habitude, se présente comme déchet tel que le laisse entendre non seulement le mouvement d'auto-expulsion qui marque l'ensemble de la scène, mais également le jeu du signifiant qui



manifeste subtilement le « I » du sujet dans « siphon », objet fort significatif ici et associé, qui plus est, par la rime à « rotten ».

La dépendance affective vis-à-vis de Brett en position maternelle devient davantage évidente, et avec elle la source du grand pouvoir qu'elle exerce sur Jake. L'amour est violemment régressif en ce qu'il fait passer Jake par le véritable trauma de la scène primitive. Sa passivité mélancolique, sa dépendance affective, le soulignent avec force :

She was gone out of the room. I lay face down on the bed. I was having a bad time. I heard them talking but I did not listen. Brett came in and sat on the bed.

"Poor old darling." She stroked my head. [*Ibid.*]

L'intrus au sens œdipien de l'expression est renvoyé (provisoirement), ce qui a pour effet quasi immédiat d'apaiser le sujet angoissé. Le non-dit traumatique de la blessure due à la guerre, est ainsi articulé avec une dimension indicible qui, elle, désigne une faille *constitutive*, dont la manifestation oriente la lecture du récit de Jake, au-delà du secret privé, vers les vraies sources – ou *puits* – de sa souffrance.

Le mal de Brett s'abreuve à la même source mélancolique, mais prend des formes différentes et met en mouvement des forces de jouissance singulière. Aporétique, *infernal*, le mal de Brett met en acte l'un des sens connotés par la métaphore solaire : Brett brûle tous ceux qui, comme Cohn ou d'autres « chaps », s'approchent trop d'elle. C'est en connaissance de cause que Cohn la compare à Circé, figure mythologique de la femme fatale. Ce qu'il ne voit pas cependant, c'est qu'elle est également la victime de sa propre jouissance : « 'When I think of the hell I've put chaps through. I'm paying for it now' » [23]. Comme Jake, Brett est un personnage marqué par le trauma de la perte non assumée.

Encore une fois, c'est une indication minimaliste qui met le lecteur sur la voie de l'analyse. Il en est ainsi de ce bref échange entre Jake et Cohn :

"When did she marry Ashley?"

"During the war. Her own true love had just kicked off with the dysentery."

"You talk sort of bitter". [34]

Plus que de l'amertume, c'est une sorte de désordre qui caractérise les propos de Jake, qui nous apprend ainsi que Brett s'est mariée avec Ashley juste après la mort de l'homme qu'elle aimait. Le mariage hâtif est censé annuler l'intensité du « grand amour » mentionné par Jake. Il l'explique aussi. En effet, on peut y saisir le symptôme d'une impossibilité : affronter

l'absence de l'autre violemment perdu, et par là l'impossibilité d'en faire le deuil.

Les angoisses soudaines, le regard qui fixe le vide, les sautes d'humeur... désignent chez Brett une position mélancolique manique et dépressive. Comme Jake en qui cohabitent non sans mal les deux êtres nocturne et diurne, Brett présente les deux visages antinomiques de Janus. Elle et Jake sont ainsi intimement liés non seulement par l'amour mais également par la souffrance. Du coup, il n'est pas étonnant de les retrouver tous les deux unis à la fin du récit dans l'atemporalité symbolique du transport.

Il s'accomplit chez Brett une élévation morale qui a été souvent et utilement commentée par de nombreux critiques. On saisit en effet dans cette dernière scène une évolution nette chez elle. D'ailleurs n'est-elle pas l'unique personnage à avoir évolué dans le récit, dont elle assume, du coup, l'ensemble de l'orientation éthique ? Comment peut-on évaluer cette évolution, mais au-delà du cadre strictement moral ?

Elle est saisissable dans la liquidation de l'illusion d'« une liberté sans contrainte » et dans l'intégration du manque dans sa sphère subjective, elle qui ne souffrait pas jusque-là l'idée d'incomplétude. Autrement dit, elle devient un *sujet* au sens psychanalytique de l'expression<sup>8</sup>.

On note fort significativement chez Brett à la fin du récit une libération de la parole sous la pression de la vérité. Jake en est d'ailleurs conscient qui lui fait remarquer une contradiction quant à son intention de ne plus évoquer son histoire avec Romero : « "I thought you weren't going to ever talk about it." "How can I help it?" [...] » [214]. Brett se confesse à présent à Jake, elle qui trouvait jusque-là que toute parole était futile (« '[...] Talking's all bilge' », 49), tout en reconnaissant l'existence d'un pouvoir symbolique auquel elle assujettit sa propre jouissance, c'est-à-dire précisément dans son cas, ses pulsions de cruauté. Aussi décide-t-elle de ne pas « détruire » Romero, renonçant ainsi à l'exercice de la toute-puissance

---

<sup>8</sup> Comme l'écrit Elisabeth Roudinesco, « l'individu dépressif souffre d'autant plus des libertés acquises qu'il n'en sait plus l'usage [...]. Se donnant à lui-même l'illusion d'une liberté sans contrainte, d'une indépendance sans désir et d'une historicité sans histoire, l'homme d'aujourd'hui est devenu le contraire d'un sujet » [ROUDINESCO 1999 : 14].

pulsionnelle, ce qui lui permet de s'affranchir en même temps de l'emprise de la liberté absolue :

« You know it makes one feel rather good deciding not to be a bitch. »  
« Yes. »  
« It's sort of what we have instead of God ». [214]

On perçoit en ces moments ultimes non seulement une libération de la parole chez Brett mais également sa transformation : elle est passée du monologisme narcissique à l'hétéroglossie<sup>9</sup>. La dernière expression qu'on l'entend émettre est intersubjective, dialogique, elle qui d'ordinaire utilise des énoncés égocentrés où le « je » prédomine : « 'Oh, Jake,' Brett said, 'we could have had such a damned good time together' » [216]. Qui plus est et assez singulièrement, Brett se met à rêver ici en croyant au pouvoir symbolique de la parole. Ce faisant, elle libère les pouvoirs de l'imaginaire, observation confirmée par la réponse de Jake qui trace une perspective pour le désir comme énergie de la pensée :

Ahead was a mounted policeman in khaki directing traffic. He raised his baton. The car slowed suddenly pressing Brett against me.  
« Yes. » I said. « Isn't it pretty to think so? » [*Ibid.*]

Notons que la réponse de Jake n'intervient qu'après ce court passage narratif où un policier à cheval, dont le rôle est de diriger le flux de la circulation (qu'on peut voir comme flux pulsionnel si on aborde le récit du point de vue économique et énergétique), inscrit le sens dynamique de l'interdit en ces moments ultimes du récit. Et c'est cet interdit, autrement dit la loi symbolique, qui rapproche physiquement les deux personnages. La loi est au service du désir.

La souffrance n'est pas l'horizon mais le support même de l'écriture. C'est ce qui a été perdu qui « fait trace », c'est-à-dire écriture dans le récit. Comme chez Joyce, le glissement de la lettre (*letter*) au déchet (*litter*) dit les forces d'arrachement mobilisées dans l'entreprise créative, et l'engagement absolu de la pensée ainsi que du corps qui souffre dans le processus d'écriture ; ce lien, inscrit dans ce qu'on peut appeler une poétique agissante du vivant, dit la capacité de transformer, de manière certes répétitive mais salutaire, le soleil noir de la mélancolie en un écran animé par la vitalité du désir qui, chez Hemingway, finit toujours par avoir le dernier mot.

---

<sup>9</sup> Doris Helbig fait des remarques très fines sur l'emploi des pronoms personnels dans le roman.

**Références**

- ABOUDDAHAB, Rédouane. *L'écriture-limite. Poétique des nouvelles de Hemingway*. Livre deuxième : le paysage textuel. Lyon: Éditions Merry World, coll. "Anglophilia", 2011.
- AGOSTO, Marie-Christine. *Hemingway. Fiesta: The Sun Also Rises*. Paris: Atlande, 2011.
- BARTHES, Roland. « Écrire la lecture ». *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Le Seuil, 1984.
- BOULAY, Daniel. *La philosophie du divertissement et de la violence rituelle chez Hemingway*. Lille : Service de reproduction des thèses, Université Lille III, 1972.
- COL, Gilles. « *Appear, seem et look* : 'perception' et 'construction' des apparences ». *CORELA*, Numéro spécial sur les verbes d'apparence, sous la dir. d'A. Delplanque (2005).  
<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/11/30/83/PDF/AppearSeemLook.pdf>
- COLONOMOS, Fanny. « Jacques Hassoun : 'La Cruauté mélancolique' ». *Figures de la psychanalyse* 4 (2001) : 209-212.
- EBY, Carl P. *Hemingway's fetishism: Psychoanalysis and the Mirror of Manhood*. New York: SUNY Press, 1999.
- EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'art*. Paris : Gallimard, 1974.
- FANTINA, Richard. « Hemingway's Masochism, Sodomy, and the Dominant Woman ». *The Hemingway Review* 23.1 (Fall 2003) : 84-105.
- FOUCAULT Michel. *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984.
- FREUD, Sigmund. « Deuil et mélancolie ». *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1968 : 145-171.
- HAMPARTZOUMIAN, Stéphane. « La mélancolie au creux de la modernité ». *Société* 86 (2004) : 21-35.
- HASSOUN, Jacques. *La cruauté mélancolique*. Paris : Champs Flammarion, 1997.
- HELBIG, Doris A. « Confession, Charity, and Community in *The Sun Also Rises* ». *South Atlantic Review* 58.2 (May 1993) : 85-110.
- HEMINGWAY, Ernest. *Fiesta: The Sun Also Rises*. London: Arrow, 2004 (1926).

- HEMINGWAY, Ernest. *The Garden of Eden*. New York: Macmillan Publishing Company, 1987.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre XX, Encore*. Paris : Le Seuil, 1975.
- LYNN, Kenneth S. *Hemingway*. New York: Simon & Schuster, 1987.
- MACHEREY, Pierre. *Petits riens. Ornières et dérives du quotidien*. Éd. Le Bord de l'eau, coll. « Diagnostics », 2009.
- MILLER, Jacques-Alain. Interview de Jacques-Alain Miller, propos recueillis par Hanna Waar. *Psychologies Magazine* 278 (octobre 2008).  
<http://ri2009.champfreudien.org/index.php?nav=247>
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humain, trop humain II*. Trad. Robert Rovini, ed. Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris: Gallimard, 1968.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le crépuscule des idoles*. Trad. H. Albert. Paris : Denoël-Gonthier, 1970.
- NORDON, Didier. « Un sujet impossible ». *L'ennui*. Sous la dir. de Didier Nordon. Paris : Autrement, 1998 : 9-15.
- PASCAL, Blaise. *Pensées*. Éd. Michel Le Guern. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 2004.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Pourquoi la psychanalyse ?* Paris : Fayard, 1999.
- REYNOLDS, Michael. *The Sun Also Rises: a Novel of the Twenties*. Boston: Twayne, 1988.
- SVOBODA, Frederic Joseph. *Hemingway and The Sun Also Rises: The Crafting of a Style*. Lawrence, Kansas: University Press of Kansas, 1983.