

Francis Scott Fitzgerald ou la plénitude du silence

Par Elisabeth BOUZONVILLER

Thèse de doctorat en Etudes anglophones

Dirigée par Roland TISSOT

Présentée et soutenue publiquement le 9 janvier 1998

Devant un jury composé de : Roland TISSOT, Professeur, Université Lyon 2, **Directeur** François PITAVY, Professeur, Université de Dijon Michel CUSIN, Professeur Emérite, Université Lyon 2

Table des matières

..	1
Remerciements . .	3
Avant-propos .	5
Première partie. Crise de la société .	7
Chapitre un. Violence et ensauvagement . .	7
I Introduction .	7
II Bruit et fureur .	8
III Transgression .	20
IV Sacrifice . .	28
V Conclusion .	34
Chapitre deux. Guerre des sexes .	35
I Introduction .	35
II Aphrodita americana . .	36
II L'homme épuisé .	56
IV Le combat .	63
V La crevasse .	77
VI Conclusion . .	79
Chapitre trois. Au seuil des ténèbres .	80
I Introduction .	80
II Limites et frontières .	81
III Zone franche .	90
IV Promontoires et vertiges .	96
VTénèbres . .	100
VI Conclusion . .	103
Deuxième partie. Fêlure de l'individu . .	105
Chapitre un. Malaise des origines . .	105

I Introduction .	105
II Portraits de famille .	106
III Pater familias . .	111
IV Alma mater .	120
V Enfantillages . .	136
VI Conclusion . .	140
Chapitre deux. Perception d'une fêlure individuelle .	141
I Introduction .	141
II Fissures, déchirures et blessures . .	142
III Fêlure . .	154
IV Ecriture et cure .	165
V Conclusion .	167
Troisième partie. Déséquilibre et création . .	169
Chapitre un. Le corps et la lettre . .	169
I Introduction .	169
II La suprématie du corps .	170
III La manie des listes .	185
IV L'ordre de la lettre .	193
V Conclusion .	210
Chapitre deux. Déséquilibres .	211
I Introduction .	211
II Univers en déséquilibre .	212
III Double quête .	222
IV Déséquilibre créateur .	227
V Conclusion .	232
Chapitre trois. Enchevêtrement créatif .	233
I Introduction .	233
II Aux limites du dicible .	234
III Fusion .	240

IV Enchevêtrement créatif infini . .	244
V Conclusion .	247
Conclusion générale .	249
Bibliographie . .	253
Romans de F. Scott Fitzgerald .	253
Autres ouvrages de F. Scott Fitzgerald . .	253
Recueils de nouvelles .	253
Pièce de théâtre, textes divers et lettres .	254
Articles et essais de F. Scott Fitzgerald .	254
Bibliographies, biographies, mémoires. .	255
Etudes critiques sur F. Scott Fitzgerald et son oeuvre .	256
Thèses sur F. Scott Fitzgerald .	257
Revue et recueils rassemblant des articles ou essais sur F. Scott Fitzgerald et son oeuvre . .	258
Ouvrages consacrant un chapitre à F. Scott Fitzgerald .	258
Articles ou essais .	259
Ouvrages de référence .	261
Romans, nouvelles, recueils de poèmes, thèses. . .	262
Editions utilisées pour les ouvrages de f. scott fitzgerald .	264
Abréviations .	265

A Jeanne-Marie et Jean

Remerciements

Nous souhaitons exprimer notre gratitude envers Mesdames Judith Bates et Marie-Odile Salati de l'Université de Savoie avec qui nous avons découvert l'oeuvre de F.Scott Fitzgerald et qui ont supervisé nos premiers travaux sur cet auteur. Enfin, nous tenons tout particulièrement à remercier Monsieur Roland Tissot, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2, pour la confiance qu'il a su nous témoigner et les encouragements prodigués afin de susciter de nouveaux horizons de recherches tout en respectant une certaine spécificité personnelle.

"On gagnait le mail entre les arbres duquel apparaissait le clocher de Saint-Hilaire. Et j'aurais voulu pouvoir m'asseoir là et rester toute la journée à lire en écoutant les cloches; car il faisait si beau et si tranquille que, quand sonnait l'heure, on aurait dit non qu'elle rompait le calme du jour, mais qu'elle le débarrassait de ce qu'il contenait et que le clocher, avec l'exactitude indolente et soigneuse d'une personne qui n'a rien d'autre à faire, venait seulement - pour exprimer et laisser tomber les quelques gouttes d'or que la chaleur y avait lentement et naturellement amassées - de presser, au moment voulu, la plénitude du silence." Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann (Paris, Folio, 1954), p. 200.

Avant-propos

Ainsi que le proclame son recueil d'essais *The Crack-Up*, Francis Scott Fitzgerald est l'écrivain de la fêlure, celui pour qui, tragiquement, "toute vie est un processus de démolition" (CU 39). Anéanti par le poids de cet effondrement personnel survenu sans crier gare, il s'apitoiera sur son sort jusqu'à se comparer à un malheureux chien de garde tout juste encore capable de lécher une main amie qui lui aurait jeté un os (CU 56). Son écriture serait, par conséquent, la douloureuse expression de son désespoir intime, de la division et du parcellaire. L'auteur ne serait-il alors que le chancre d'un mal de vivre très romantique largement exploité auparavant par des générations de poètes et de romanciers ? Son écriture ne dirait-elle que la nostalgie classique d'un état de bonheur édénique perdu depuis fort longtemps ? Si tel est le cas, sa création romanesque se résumerait donc à une longue plainte déchirante et égoïste.

Peu respectueux d'un talent souvent gaspillé au profit d'une vie dissolue et d'un besoin d'argent immédiat, assailli de désirs futiles comme celui du succès, de la réussite financière, de l'accès au cercle très fermé des nantis¹ ou de la provocation gratuite, Fitzgerald demeure, dans les esprits, l'écrivain romantique, tantôt frivole, tantôt larmoyant, dont les romans et nouvelles se nourrissent d'intrigues amoureuses faciles, reflets répétés à l'infini de ses propres aventures sentimentales. Il incarne à tout jamais "l'égotiste romantique" qui n'a rien d'essentiel à dire en dehors de ses propres tourments et dont les romans se lisent aisément car ils ne posent aucune question fondamentale. Pour beaucoup, il n'est rien d'autre que le "désenchanté" qui, après avoir décrit avec fougue les frasques d'une nouvelle génération révolutionnaire, s'est apitoyé sur lui-même et est resté farouchement fidèle à un univers fastueux et insouciant qui, sans qu'il s'en rende compte, était passé de mode. Alors que le monde de l'Entre-deux-guerres se disloquait violemment, il allait rapidement, après une gloire de jeunesse fulgurante, constater avec amertume qu'il n'était plus au diapason et que ses romans n'éveillaient plus d'échos chez des lecteurs tourmentés de préoccupations plus réalistes et immédiates.

Toutefois, malgré cet aspect facile de son écriture, Fitzgerald reste une des grandes figures de la littérature américaine, place que ne saurait justifier à elle seule sa peinture réaliste et éblouissante des Années Folles. Il est évident qu'il ne saurait être résumé à un vague chroniqueur de son époque ; son écriture est manifestement empreinte d'une dimension bien plus universelle, peut-être trop profondément enfouie au cœur de sa création romanesque et, par conséquent, souvent ignorée au premier abord, mais certainement fondatrice de son oeuvre.

Au-delà du monde étincelant et factice de ses romans, au-delà de ses intrigues sans grande envergure et de ses personnages souvent mal définis et peu convaincants, Fitzgerald nous dit bien plus que ses déceptions intimes ou ses aspirations anodines. Il semble, en effet, qu'à travers ses silences, ses pudeurs, ses révélations à la limite du conscient, ses compositions de personnages aux contours flous, ses histoires dépourvues de détails réalistes et ses angoisses sans fondement apparent, il suggère des zones d'ombre et une fracture qui sont le lot de tout un

¹ - Hemingway se moqua méchamment de cette tendance dans "The Snows of Kilimanjaro": "He remembered poor Scott Fitzgerald and his romantic awe of them [the rich] and how he had started a story once that began, 'The rich are different from you and me.' And how someone had said to Scott, Yes they have more money. But that was not humorous to Scott. He thought they were a special glamorous race and when he found they weren't it wrecked him just as much as any other thing that wrecked him.", Matthew J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, (London, Cardinal, Sphere Books, Revised Ed., 1989), p. 486.

chacun. Certes, son oeuvre se nourrit d'une fêlure qu'il dit personnelle, cependant plus qu'une brisure intime et individuelle, il s'agit bien d'une véritable "nuit de l'âme" (CU 46) qui dépasse l'écrivain et dit intensément l'être et l'univers bouleversé auquel il s'affronte. Elle devient, de la sorte, le fondement essentiel d'une oeuvre aux échos universels qui transcende les vaines préoccupations de l'auteur. Cioran regrette peut-être que Fitzgerald n'ait pas plus approfondi et exploité son échec dans d'autres essais à l'instar de ceux du *Crack-Up* plutôt que de se laisser aller à la littérature², mais, de par son côté évasif et profondément suggestif, cette écriture romanesque n'est-elle pas justement l'expression intime la plus significative d'une brisure qui n'a rien d'égoïstement personnel car "[le] mal [de Fitzgerald] plonge jusqu'aux sources mêmes de l'affectivité."³ ?

Fitzgerald est traditionnellement présenté comme le chroniqueur de "L'Age du Jazz", une période *a priori* vouée au plaisir et à l'excès ; il écrira d'ailleurs à propos des années vingt : "America was going on the greatest, gaudiest spree in history [...]"⁴. Ainsi, ses romans dépeignent une société se consacrant principalement à la recherche du plaisir: "A whole race going hedonistic, deciding on pleasure."⁵. Néanmoins, malgré ces apparences désinvoltes, la fêlure qui tourmentait l'auteur caractérise également la société qu'il décrit et, plus intimement, la plupart de ses personnages. La question se pose alors de savoir comment et où elle trahit sa présence au sein de la société considérée et chez les personnages mis en scène dans les cinq romans.

En outre, si cette sensation de manque et d'effondrement se révèle omniprésente aussi bien socialement qu'individuellement, de quoi est-elle le symptôme et en quoi est-elle plus qu'une caractéristique liée à une époque précise de l'histoire américaine et à une certaine couche sociale décrite en priorité par Fitzgerald ?

Finalement, à travers ses romans, l'auteur n'aurait-il pas perçu instinctivement cette division structurelle de l'individu qui continue à dérouter et à passionner savants et littéraires ? Ainsi, il nous appartiendra de déterminer comment, au-delà d'une littérature de l'échec, son écriture devient plus qu'une simple expression du désespoir et du manque, mais bien l'exercice suprême unique permettant de dire l'insaisissable et l'occulté dans un acte qui, lui seul, pourrait autoriser l'accès à une fusion réparatrice à laquelle tout être ne cesse d'aspirer. Il conviendra alors de mettre en lumière la manière dont cette écriture d'un accès apparemment facile s'affirme, au fond, comme la recherche inlassable et le cheminement réparateur qui sauront fonder le plein à partir de la division et de la fracture.

² - Cioran, *Oeuvres, Exercices d'admiration* (Paris, Gallimard, 1995), pp. 1618-1619.

³ - *Ibid.*, p. 1616.

⁴ - Francis Scott Fitzgerald, "Early Success", (CU 59).

⁵ - Francis Scott Fitzgerald, "Echoes of the Jazz Age", (CU 11).

Première partie. Crise de la société

Chapitre un. Violence et ensauvagement

I Introduction

Qu'ils aient effectivement participé au conflit ou non, les écrivains de l'Entre-deux-guerres sont restés profondément marqués dans leur écriture, si ce n'est dans leur chair, par la violence de la première guerre mondiale. Profondément déçu de n'avoir pas pu embarquer à temps pour le combat⁶, Fitzgerald a infligé les cicatrices violentes de la guerre à la page blanche, à défaut de les avoir ressenties physiquement. Ce motif de violence est présent dans tous ses romans, il est un fil conducteur, un fil d'Ariane qui mène le lecteur d'un ouvrage à un autre, un élément fondamental de sa création

⁶ - Dans sa biographie, Jeffrey Meyers évoque l'amère déception de Fitzgerald vis-à-vis de sa carrière militaire avortée : "Fitzgerald's regiment was about to leave for France when the Armistice ended the war on November 11, 1918. [...] He wanted to prove his courage, gain glory and win the acceptance of his comrades, and always considered his lack of combat experience one of the deepest disappointments in his life. He equated athletic with military failure, called himself 'the army's worst aide-de-camp,' and in *The Crack-Up* said the two greatest regrets of his youth were 'not being big enough (or good enough) to play football in college, and not getting overseas during the war.'", Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald* (London, Macmillan, 1994), p. 39.

romanesque. Cette violence se manifeste de manières variées et crée un monde de bruit et de fureur qui est certainement la vision fitzgeraldienne de la société américaine des années vingt et trente⁷. La violence éminemment présente dans le tissu du texte fitzgeraldien serait alors l'expression du symptôme caractéristique d'une civilisation en proie à un malaise aigu. Cependant, au-delà de la peinture sociale assez réaliste, la question se pose sur les significations profondes d'un tel déchaînement d'agressivité. Enfin, quand elle est poussée à l'extrême, le lecteur peut s'interroger sur l'issue ultime de cette violence dont l'auteur sature son écriture.

II Bruit et fureur

La violence est un motif qui structure la narration fitzgeraldienne, elle apparaît de façons innombrables et variées ; elle constitue une toile de fond intemporelle puisqu'elle qualifie aussi bien le passé lointain de la Frontière que le conflit international de la première guerre mondiale ou le quotidien des personnages des cinq romans, nous pourrions donc parler d'une violence historique et sociale. MM. Poli et Le Vot évoquent

Une Amérique née de la violence et qui, l'âge de la conquête révolu, ne trouve plus dans son avenir d'idées motrices qui puissent mobiliser ses forces vives⁸.

Le personnage de Dan Cody incarne à lui seul toute la violence de la Frontière, ce temps où les loups rôdaient autour de la maison des pionniers (T 116) ; il est le loup solitaire, il concentre en lui-même l'agressivité dont est née l'Amérique évoquée par MM. Poli et Le Vot ; il est décrit de la sorte :

-the pioneer debauchee, who during one phase of American life brought back to the Eastern seaboard the savage violence of the frontier brothel and saloon (GG 107).

Cette violence de l'Amérique en germe est relayée par celle de la première guerre mondiale ; la plupart des protagonistes masculins fitzgeraldiens y ont participé, ou du moins, comme l'auteur, s'y sont préparés militairement. A la fin du Livre I, Amory écrit de Brest où est cantonné son régiment avant le combat (S 150). Anthony, lui, n'ira pas plus loin que son camp d'entraînement américain. Comme Fitzgerald, il professe qu'il va mourir au combat et prétend même le désirer (BD 308). Lors de leur première rencontre, Nick et Gatsby évoquent leurs souvenirs de la Première Division à laquelle ils appartenaient tous deux (GG 53) ; plus tard, Gatsby éblouit Nick en lui racontant ses exploits et en lui montrant sa médaille décernée par le Montenegro (GG 72-73). Dick, quant à lui, a été capitaine mais il semble que la guerre ne l'ait pas profondément touché : "[...] in 1917 he laughed at the idea, saying apologetically that the war didn't touch him at all." (T 113). Le conflit laisse cependant ses cicatrices tout au long du roman, entre autres sous la forme de ces grands cimetières militaires qui défigurent le nord de la France et où une jeune fille du Tennessee ne sait retrouver la tombe de son frère (T 58). Tommy Barban est quant à

⁷ - Le titre d'un article d'Edwin Fussel qui est inclus dans plusieurs recueils atteste de la violence évidente du monde fitzgeraldien : "Fitzgerald's Brave New World", *F.Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.J., éd. par Arthur Mizener, Prentice Hall, 1963), pp. 43-56.

⁸ - **Bernard Poli et André Le Vot, *The Great Gatsby* de F.Scott Fitzgerald (Paris, Armand Colin, 1979), p. 172.**

lui un véritable mercenaire et la fin des hostilités n'a pas mis un terme à ses activités guerrières, il va là où il trouve la violence et la guerre :

"Going home?" "Home? I have no home. I am going to war." "What war?" "What war? Any war. I haven't seen a paper lately but I suppose there's a war -there always is." (T 29).

La guerre terminée et les généraux vaincus (Grant (T 56,116) et Pershing (T 77) n'ont plus la splendeur d'antan), la violence est alors entretenue par le Milieu, avec en particulier le personnage de Wolfshiem dont le patronyme rappelle les loups de la Frontière. Patron de la sinistre "Swastika Holding Company", qui connote immanquablement l'emblème fasciste, c'est un loup qui chasse à la tête de sa meute féroce : "a denizen of Broadway" (GG 79). C'est avec une nostalgie un peu macabre qu'il raconte la mort de Rosenthal (GG 76)⁹. La chasse est sporadiquement évoquée, mais c'est le sport qui prend réellement la relève en l'absence de conflit international, ceci est flagrant avec Tom Buchanan et sa pratique du football et du polo, cette violence étant un pis-aller en attendant un combat ouvert avec les races qui tentent soi-disant de lui prendre sa place de Blanc privilégié. Tom est caractérisé par son "corps cruel" (GG 13). Nick a l'impression suivante : "Tom would drift on forever seeking, a little wistfully, for the dramatic turbulence of some irrecoverable football game." (GG 12). Daisy l'approuve violemment dans son combat contre les autres races : "'We've got to beat them down,' whispered Daisy, winking ferociously toward the fervent sun." (GG 19).

Les moeurs sont tout aussi teintées de violence ; Fitzgerald nous présente une société continuellement marquée du sceau de l'agressivité : les meurtres sont nombreux et les accidents mortels se succèdent à vive allure. Il y a trois meurtres dans *Tender* : Abe North, l'homme de la gare et Peterson. Ce dernier assassinat sera justement découvert dans l'hôtel d'un certain McBeth (T 111). Deux meurtres ont lieu dans *Gatsby*, celui de Gatsby et celui de Rosenthal ; deux étaient prévus pour *Tycoon*, celui de Brady et celui de Stahr qui devait se transformer finalement en accident. En outre, ce roman inachevé inclut, d'une certaine manière, la propre mort de l'auteur de par son incomplétude. Dans *Tender*, deux scènes de duel sont évoquées (T 46,48-50). *Tycoon* et *Gatsby* comportent chacun un suicide, celui de Schwartz et celui de Wilson, ainsi qu'une tentative pour *Tycoon* avec Pete Zavras. Les morts par accident de voiture sont courantes, les plus marquantes étant celles de Myrtle (GG 144) et de Dick Humbird (S 84). Enfin, Fitzgerald avait, dans une version de *Tender*, prévu le titre "Casualties" pour le Livre III¹⁰. Viol, inceste, adultère et matricide¹¹ sont également monnaie courante dans l'univers fitzgeraldien. Dans ce monde où l'alcool est très souvent un catalyseur de la violence, les instruments de mort foisonnent et marquent le texte de leur tranchant mortel : automobiles meurtrières, canons, revolvers, mitrailleuses, couteaux, scie, hache¹². Certains appareils apparemment inoffensifs sont tout aussi dangereux métaphoriquement, le

⁹ - Herman Rosenthal et Charles Becker sont mentionnés comme les deux gangsters historiques de *Gatsby* dans l'introduction de Matthew J. Bruccoli, *New Essays on the Great Gatsby* (Cambridge, Cambridge University Press, 1985).

¹⁰ - Voir Geneviève et Michel Fabre, *Tender Is the Night de F. Scott Fitzgerald* (Paris, Armand Colin, 1989), p. 143.

¹¹ - Une première version de *Tender*, "la version Melarky", prévoyait que le héros tuerait sa mère, *ibid.*, p. 44.

presse-agrumes, par exemple, décime des centaines de fruits en quelque trente minutes (GG 45).

Les corps sont marqués de ces traces d'agressivité¹³ : traces de sang, membres mutilés, os brisés, chairs meurtries, cheveux blanchis prématurément, blessures, difformités presque animales¹⁴, cadavres. En outre, la parole est le véhicule premier d'une violence toujours plus forte et au paroxysme destructeur : les disputes et les agressions verbales se succèdent à un rythme effréné qui caractérise une entropie typique d'une course à la catastrophe. La liste d'invités de Gatsby (GG 67-69) est une compilation d'accidents mortels, de meurtres et de mutilations ; en outre, les noms propres mentionnés semblent porter en eux une violence intrinsèque de la lettre et des sonorités qui va au-delà de la violence anecdotique des vies évoquées. A propos de la liste, MM. Poli et Le Vot remarquent :

Les quelques commentaires off-stage qui s'attachent à tel ou tel nom bénéficient aussi de l'effet hallucinatoire produit par ce grouillement de syllabes inquiétantes et suggèrent tout un arrière-plan ininterrompu de rumeurs : rixes, meurtres, adultères, suicides¹⁵ ...

Associant violences physiques et verbales, la dépression nerveuse, à moindre échelle, et la folie semblent constituer l'apogée d'une violence inhérente à l'écriture fitzgeraldienne : c'est le cas de Nicole traumatisée par l'inceste, mais également d'Anthony Patch en fin de roman et, d'une certaine manière, de Dick, qui semble lui aussi craquer moralement et physiquement alors que Nicole se régénère. Tous sont semblables à cette assiette brisée évoquée par l'auteur à son propre égard dans *The Crack-Up* (CU 45), image de lui-même, mais aussi image si familière de Zelda dans ses années de crise¹⁶.

La fête, qui devrait uniquement être le temps de la recherche du plaisir, apparaît alors comme le point culminant d'une violence incontrôlable. L'évocation de la nuit et de l'alcool faite par D.H.Lawrence¹⁷ ne correspond qu'aux préliminaires de la fête, le relâchement et la dissipation des craintes amenant l'abolition de toute contrainte et, finalement, l'anarchie violente. Reprenant les termes d'Edmund Wilson, M.Geismar évoque des fêtes qui

¹² - *Infra* Deuxième Partie, Chapitre II, p. 258.

¹³ - Fitzgerald partageait avec Hemingway une passion pour les livres de guerre et en particulier pour ceux comportant des photographies de soldats mutilés, Jeffrey Meyers parle d'une "curiosité pathologique à propos de la guerre", *op. cit.*, pp. 134-135.

¹⁴ - Owl-eyes ressemble à une chouette monstrueuse avec ses lunettes géantes (GG 51) ; un des invités de la liste s'appelle "Catlip", patronyme qui suggère une étrange déformation (GG 68) ; dans *Paradise*, Amory croit voir un homme aux pieds fourchus (S 108).

¹⁵ - **Bernard Poli et André Le Vot, *op. cit.*, p. 154.**

¹⁶ - Dans le roman de Zelda, Alabama interroge avec désespoir son père mourant sur l'étrange liaison qui rend indissociable la douleur de l'âme de celle du corps, évocation évidente de la folie ou de la dépression : "I thought you could tell me if our bodies are given to us as counter-irritants to the soul. I thought you'd know why when our bodies ought to bring surcease from our tortured minds, they fail and collapse; and why, when we are tormented in our bodies, does our soul desert us as a refuge?", Zelda Fitzgerald, *Save Me the Waltz* (Harmondsworth, Penguin, 1971), p. 216.

fracassent les participants : "the big parties [...] 'at which Fitzgerald's people go off like fireworks and which are likely to leave them in pieces.'"¹⁸. Dans *Candles and Carnival Lights: The Catholic Sensibility of F.Scott Fitzgerald*, J.M.Allen cite Fitzgerald lui-même : "Parties are a form of suicide. I love them, but the Catholic in me secretly disapproves."¹⁹. Ce mélange de plaisir et de sentiment de transgression est caractéristique de toutes les fêtes de sa fiction. MM. Poli et Le Vot affirment que les fêtes de *Gatsby* correspondent parfaitement à la description des fêtes des sociétés primitives décrites par Roger Callois dans *L'Homme et le sacré* :

C'est un temps d'excès. On y gaspille des réserves quelquefois accumulées durant plusieurs années. On viole les lois les plus saintes, celles sur qui paraît fondée la vie sociale elle-même. Le crime d'hier se trouve prescrit, et à la place des règles accoutumées s'élèvent de nouvelles prohibitions, une nouvelle discipline s'installe, qui ne semble pas avoir pour but d'éviter ou d'apaiser les émotions intenses, mais au contraire de les provoquer et de les porter à leur comble. L'agitation croît d'elle-même, l'ivresse s'empare des participants. Les autorités civiles ou administratives voient leurs pouvoirs diminuer ou disparaître passagèrement²⁰.

Tous les organisateurs de fêtes (*Gatsby*, Dick et Anthony) semblent vouloir orchestrer des soirées qui leur échappent et se retournent finalement contre eux. La première fête de *Gatsby*, par exemple, s'achève dans une débauche de larmes (GG 57-58), de disputes maritales (GG 58), de souvenirs de robes déchirées (GG 49) et d'accidents automobiles (GG 60-61). La soirée de Dick se termine par la crise de Nicole dans la salle de bains (T 34-35), puis par le duel de Barban et McKisco (T 48-50). Dans son intention d'organiser une soirée parfaitement horrible, "a really *bad party*" (T 26), Dick trahit son désir de sonder l'humain là où ses comportements lui échappent. A cet effet, il a prévu d'inviter Mrs Abrams, la femme aux cheveux blancs, ainsi que les deux jeunes homosexuels et il souhaite qu'il y ait de l'agitation : "I want to give a party where there's a brawl and seductions and people going home with their feelings hurt and women passed out in the cabinet de toilette." (T 25-26). Ces détails sordides attestent de son besoin de comprendre ce qui d'ordinaire est dissimulé par les convenances. Dans *Paradise*, les étudiants et leurs compagnes entrent dans un café tels des disciples de Dionysos, "Dionysian revellers" (S 104), mais la soirée se terminera pour Amory par une vision diabolique (S 106-113). Quant aux orgies de Gloria et Anthony, elles leur vaudront la fuite

¹⁷ - "But evening is the time also for revelry, for drink, for passion. Alcohol enters the blood and acts as the sun's rays act. It inflames into life, it liberates into energy and consciousness. But by a process of combustion. That life of the day which we have not lived, by means of sun-born alcohol we can now flare into sensation, consciousness, energy and passion, and live it out. It is a liberation from the laws of idealism, a release from the restriction of control and fear.", David Herbert Lawrence, *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis of the Unconscious* (Harmondsworth, Penguin, 1971), p. 173.

¹⁸ - Maxwell Geismar, *The Last of the Provincials* (Cambridge, The Riverside Press, 1974), p. 289.

¹⁹ - Joan M.Allen, *Candles and Carnival Lights: The Catholic Sensibility of F.Scott Fitzgerald* (New York, New York University Press, 1978), p. 88.

²⁰ - Bernard Poli et André Le Vot, *op. cit.*, p. 181.

éperdue de Gloria jusqu'à la gare (BD 237-260) et l'arrivée inopinée du grand-père (BD 262), ce qui suscitera la suppression de l'héritage. Chez Gatsby, la foule a pris la scène en main et mène la danse non plus selon les règles du maître de maison, mais selon celles d'un parc d'attractions (GG 47). Le rire, symbole de plaisir et de relâchement de la censure morale, s'intensifie régulièrement au cours de la soirée ; Nick remarque que l'atmosphère se détend peu à peu : "By midnight the hilarity had increased." (GG 53). Plus tard, il mentionne de nouveau ce thème en le contrastant avec le comportement de Gatsby : "[...] he grew more correct as the fraternal hilarity increased." (GG 56). De la même manière, Monroe Stahr croyait pouvoir mener le vaste carnaval américain du cinéma selon ses propres lois, il est finalement dépossédé de son rôle de grand organisateur du plaisir puisque les syndicats se rebellent et Brady projette de l'assassiner.

Chez Fitzgerald, la fête est toujours le déchaînement bachique où éclate l'agressivité la plus extrême. Les fêtes de Gatsby et Dick concentrent tous les éléments de la bacchanale : alcool, consommation excessive de vivres, promiscuité sexuelle, perte de conscience, agressivité et nouveau code de conduite. Nick est particulièrement impressionné par le bar de Gatsby :

In the main hall a bar with a real brass rail was set up, and stocked with gins and liquors and with cordials so long forgotten that most of his female guests were too young to know one from another (GG 45-46).

Il remarque plus loin que celui-ci est bondé (GG 51), de plus, les cocktails circulent allègrement à l'extérieur (GG 46) et finalement les effets ne sont pas longs à se manifester : une chanteuse ivre de champagne déverse des torrents de larmes (GG 57), Owl-eyes est abruti d'alcool (GG 51-52) et les invités font des "pitreries" dans les jardins au rythme d'éclats de rire absurdes (GG 53). A la deuxième soirée, Nick est assis à une table dont les convives finissent par se disputer en raison de leur ivresse : "a particularly tipsy table" (GG 113-114). Miss Baedeker s'est violemment enivrée, ce qui déchaîne sa paranoïa et son agressivité.

Les préparatifs culinaires des fêtes de Gatsby exigent le travail d'un régiment de traiteurs et le résultat est éblouissant :

On buffet tables, garnished with glistening hors-d'oeuvre, spiced baked hams crowded against salads of harlequin designs and pastry pigs and turkeys bewitched to a dark gold (GG 45).

Par ailleurs, Nick indique que deux soupers sont servis dans la soirée (GG 50).

Une atmosphère de licence généralisée caractérise les fêtes fitzgeraldiennes. Lors des soirées de Gatsby, les jeunes filles se laissent tomber lascivement dans les bras des hommes (GG 56), sont plongées dans des discussions obstétriques (GG 57), ou s'affaissent volontairement sur des épaules inconnues (GG 56, 113). Lucille affirme ouvertement : "'I like to come' [...] 'I never care what I do, so I always have a good time.'" (GG 49). Dans *Tender*, en arrivant à la Villa Diana, Rosemary ressent, malgré ses sentiments pour Dick, une réaction électrique sensuelle et familière vis-à-vis de Brady (T 27). Dick en profite, lui, pour avoir une discussion seul à seule avec la jeune fille, au cours de laquelle, il lui propose un voyage à Paris. Elle saisit alors l'occasion de cette entrevue pour lui avouer son attirance pour lui (T 36-38). Leur relation se noue lors de cette soirée et demeurera teintée de connotations incestueuses à travers tout le roman²¹.

Comme dans le culte de Dionysos²², ces fêtes donnent la prépondérance aux femmes ; elles y jouissent tout particulièrement de l'autorisation temporaire de s'enivrer. Dans *Tender*, Mrs Abrams a le visage rougi à cause d'un reflet, mais aussi certainement en raison de son absorption d'alcool : "[her] face, cooked to a turn in Veuve Cliquot" (T 32). Chez Gatsby, les invitées sont nombreuses et semblent dominer la scène, ce sont elles également qui sont violemment ivres en fin de soirée (GG 57-58, 113). Les fêtes de Fitzgerald sont des sabbats qui célèbrent la vie des sens et se terminent en catastrophe, comme les soirées de Gatsby ou de Gloria et Anthony. Ce sont des carnivals au bord de l'eau, comme à la Villa Diana. Lors de toutes ces soirées, on célèbre le culte du vin et des danses anarchiques ensorcellent les participants, tout en effectuant une indifférenciation des individus. C'est la danse endiablée d'une "gitane" qui lance la fête chez Gatsby (GG 46-47) ; ensuite, la piste est envahie :

There was dancing now on the canvas in the garden; old men pushing young girls backward in eternal graceless circles, superior couples holding each other tortuously, fashionably, and keeping in corners -and a great number of single girls dancing individualistically (GG 52-53).

Les hommes âgés et les jeunes filles évoquent inmanquablement un tableau de faunes, ou de satyres, et de nymphes. Ces danses se terminent en jeux plus ou moins violents, comme à la suite d'une transe, d'une expérience bachique trop intense : "[...] girls were swooning backward playfully into men's arms, even into groups, knowing that some one would arrest their falls-" (GG 56). Les invités se fondent en une masse indistincte²³ et étourdie qui finit par se déchirer intrinsèquement dans un paroxysme de violence. Le fondu, la perte d'identité, le lâcher prise et l'indifférenciation sont des caractéristiques essentielles de toutes les fêtes fitzgeraldiennes. Bien sûr, l'alcool est une fois de plus un catalyseur qui permet cette transformation de l'individuel en masse informe et homogène, mais ces caractéristiques sont présentes souvent dès le début de soirée. Au cours d'une fête chez Anthony et Gloria, subitement les identités disparaissent : "Then the room seemed full of men and smoke." (BD 241). Chez Gatsby, les invités sont anonymes pour la plupart, "men and girls" (GG 45), "young Englishmen" (GG 48), "East Egg condescending to West Egg" (GG 51) ; ou bien ils sont mentionnés par métonymie, "hair bobbed", "shawls" (GG 46), ou par une référence à leur apparence, "the girls in yellow" (GG 49). De toute façon, les noms n'ont absolument aucune importance puisque tous les invités n'aspirent qu'à une chose: se fondre dans la masse. L'atmosphère frémit de ces rencontres anonymes : "[...] introductions forgotten on the spot, and enthusiastic meetings between women who never knew each other's names." (GG 46). Une des filles en jaune s'exclame : "'You don't know who we are,' [...]", mais elle n'en profite pas pour se présenter (GG 49). Apparemment l'anonymat est le secret d'une fête réussie où plus

²¹ - Voir Robert Stanton, "'Daddy's Girl': Symbol and Theme in *Tender is the Night*", *Modern Fiction Studies* (été 1958), vol. 4, pp. 136-142.

²² - René Girard, *La Violence et le sacré* (Paris, Grasset, 1974), pp. 194, 197.

²³ - Bernard Poli et André Le Vot se sont particulièrement intéressés à la fluidité des soirées de Gatsby dans leur chapitre "Le fluide et le figé", *op. cit.*, pp. 98-101.

personne n'est quelqu'un et où la foule prend d'autorité les événements en main sans responsabilité individuelle pour les actes commis ; Jordan s'écrie fort à propos : "And I like large parties. They're so intimate. At small parties there isn't any privacy." (GG 56). Chez les Diver, les invités ne forment plus qu'un, apparemment, autour de leurs hôtes, ils ne sont plus que les invités de Dick et Nicole, sans aucune personnalité propre :

The table seemed to have risen a little toward the sky like a mechanical dancing platform, giving the people around it a sense of being alone with each other in the dark universe, nourished by its only food, warmed by its only lights (T 33). [...] a perceptible change had set in -person by person had given up something, a preoccupation, an anxiety, a suspicion, and now they were only their best selves and the Divers' guests (T 31).

Maîtres de cérémonie, les Diver concentrent vers eux toute l'attention :

[...] the two Divers began suddenly to warm and glow and expand, as if to make up to their guests [...] for anything they might still miss from that country well left behind. [...] And for a moment the faces turned up toward them were like the faces of poor children at a Christmas tree (T 33).

Au début, Rosemary s'étonne de ce "mélange incongru" (T 28), mais bien vite l'ascendance de Dick sur elle lui fait tout accepter comme naturel. Dick, lui-même, est complètement pris par les événements, "deeply merged in his own party" (T 32). Cette création d'une masse homogène à partir d'éléments distincts est une des caractéristiques de la bacchanale²⁴. Pacifique au début, elle se transforme en indifférenciation violente et poussée²⁵. Ainsi, des invités arrivés individuellement et distinctement se transforment progressivement en foule sans identité et à l'agressivité croissante. M.Di Battista²⁶ note que ce vaste carnaval fitzgeraldien est un "carne vale", un "adieu à la chair". Malgré les allusions sexuelles multiples, nous pouvons considérer qu'effectivement il s'agit d'un "adieu à la chair" en ce sens où tous les invités oublient leur être pour se fondre dans la foule. A l'instar du roman contemporain de Donna Tartt²⁷ dont le narrateur et héros a *Gatsby* pour livre fétiche, ce type d'orgie bachique laisse présager d'une évolution accélérée vers une catastrophe sanglante et meurtrière.

Si le monde est un "carnaval de masques", comme l'affirme Kundera²⁸, toutes ces fêtes portent le masque grimaçant d'une violence interne en pleine expansion et prête à agresser celui qui ne se protège pas, c'est le masque inquiétant de la société de

²⁴ - Dans la bacchanale "le dieu abat les barrières entre les hommes, aussi bien celles de la richesse que celles du sexe, de l'âge, etc. Tous sont appelés au culte de Dionysos ; dans les chœurs, les vieillards se mêlent aux jeunes gens, les femmes sont à égalité avec les hommes.", René Girard, *op. cit.*, p. 180.

²⁵ - *Ibid.*, p. 181.

²⁶ - Maria Di Battista, "The Aesthetic of Forbearance: Fitzgerald's *Tender is the Night*", *Novel: a Forum on Fiction* (1977), vol. 11, pp. 26-39.

²⁷ - Donna Tartt, *The Secret History* (London, Viking, Penguin, 1992), *passim*.

²⁸ - Milan Kundera, *L'Art du roman* (Paris, Gallimard, 1987), p. 71.

l'Entre-deux-guerres. Plus effrayantes qu'un carnaval, ces orgies bachiques d'une foule sans identités distinctes, souvent muette ou sans paroles déterminantes et surtout sans limites morales et physiques seraient peut-être l'expression même de l'enfer tel que le perçoit Sollers :

Etre en enfer c'est être chassé par soi-même de sa propre parole : c'est l'envers, l'inversion où "le soleil se tait", le lieu de la réaction et de la confusion des langages, des métamorphoses, de la non-communication, de l'illusion d'identité²⁹.

Cette image de l'enfer, lieu de violence par excellence, expliquerait alors la réaction de Fitzgerald qui avoue que la fête va à l'encontre de son sentiment catholique³⁰. La fête serait alors le moment limite où l'individu s'efface dans la foule pour basculer de l'autre côté de lui-même, là où il renie ses qualités sociales et morales, là où il peut laisser libre cours à ses instincts les plus primaires, là où son inconscient peut se manifester sans aucune censure.

Au-delà de cette violence racontée, il semble qu'une certaine forme d'agression se soit immiscée dans le texte fitzgeraldien : le texte lui-même est violenté par l'auteur. C'est dans cette blessure du texte que se lit le travail de l'écrivain-artisan qui forge son écriture à la manière d'un potier ou d'un joaillier³¹. *Paradise* est un patchwork, une architecture gothique flamboyante à l'image des bâtiments de Princeton tout en vestibules, tours et cloîtres moyenâgeux : "spires and gargoyles" (S 56). Dans ce premier roman, Fitzgerald entrelace tous les types de textes en un tissu damassé aux arabesques sans cesse changeantes : le texte est ciselé de narration classique, lettres, chansons, titres de chapitres et de sous-chapitres, passages théâtralisés contenant didascalies et dialogues, poèmes et citations³². Dans *Paradise*, la narration romanesque semble se faufiler de façon sinueuse et avec difficulté entre tous ces éléments supplémentaires qui infligent leur agression au texte. Fitzgerald lui-même écrira à son ami Leslie Shane : "I'm sandwiching the poems between reams of autobiography and fiction. It makes a potpourri, especially as there are pages in dialogue and in *vers libre* [...]"³³. *The Beautiful* est construit sur ce même modèle ciselé, tout en coups de travers portés au texte comme pour en empêcher

²⁹ - Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites* (Paris, Editions du Seuil, 1971), p. 37.

³⁰ - *Supra* Première Partie, Chapitre I, voir la citation mentionnée par J.M.Allen p. 15.

³¹ - Roland Barthes affirme que "la forme [littéraire] est devenue le terme d'une 'fabrication' comme une poterie ou un joyau [...]", *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, Editions du Seuil, 1953), p. 11. Dans le même esprit, Pascal Aquien déclare dans sa thèse : "Dire (ou écrire), ce n'est pas faire, c'est plutôt fabriquer [...]", *W.H.Auden. De l'Eden perdu au jardin des mots* (Thèse Lettres, Paris 3, 1994-1995), p. 255.

³² - Cet enchevêtrement rappelle inmanquablement les théories de Roland Barthes qui soulignent l'analogie entre le texte et le tissu : "Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est ce qui est écrit), peut-être parce que le dessin même des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère plus que la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement, "texte" veut dire "tissu") il est, dans l'oeuvre ce qui suscite la garantie de la chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde [...]", "Théorie du texte", *Encyclopaedia Universalis*, p. 997.

³³ - *The Letters of F.Scott Fitzgerald* (Harmondsworth, éd. par Andrew Turnbull, Penguin, 1968), p. 391.

sa progression classique. Dans sa thèse, M.A.Gay affirme que le schéma de patchwork de *Paradise* correspond à une vie éclatée elle aussi ; elle soutient également que dans *The Beautiful* le point de vue changeant qui part d'Anthony pour se concentrer sur Gloria, sans jamais atteindre de perspective commune, explicite la vision fracturée du monde du couple Patch³⁴. On pourrait ajouter que, plus profondément, cet éclatement est l'expression d'une violence de l'auteur vis-à-vis de sa propre écriture, il restera à déterminer plus loin de quoi cette violence est le symptôme et où elle conduit. Dans *Gatsby*, *Tender* et *Tycoon*, l'auteur a abandonné cette technique du patchwork, les titres ont disparu ainsi que les passages dramatiques et les innombrables citations ou poèmes. *Tender* contient encore une série d'échanges de lettres entre Dick et Nicole (T 119-123) et quelques chansons (T 27-28,94,135,159,169,269,287-288,293,306), mais semble beaucoup plus serein dans son développement, la typographie et la narration ne comportent plus la marque d'intrusions nombreuses et variées. Cependant, après la parution, Fitzgerald n'a cessé de se demander si l'insuccès de son roman n'était pas dû à sa composition et a entrepris de le remanier en supprimant le retour en arrière du Livre II et en positionnant ce Livre au début, selon l'ordre chronologique. Ainsi, au-delà de la parution, il ne pouvait laisser échapper l'oeuvre sans lui infliger un dernier coup. Depuis lors, les éditeurs ont fait des choix variés pour la publication de ce texte que l'absence actuelle de l'auteur semble laisser dans un perpétuel état d'incomplétude, violence suprême infligée par delà la mort de l'auteur. Dans ce même esprit, *Tycoon* ne peut que nous laisser deviner son existence, l'auteur ayant été emporté par une crise cardiaque en pleine composition de l'oeuvre. Il est le roman ultime mutilé par l'abandon involontaire de son créateur. Le héros et le romancier semblent alors incapables de se rejoindre dans la conclusion et l'espace littéraire en reste indéfini³⁵, livré à la fantaisie la plus libre du lecteur. Après de nombreuses hésitations, Edmund Wilson publia le texte dans son état brut en 1941 sans essayer d'en rédiger la fin, livrant au lecteur les notes de Fitzgerald pour indiquer l'évolution prévue à partir du chapitre six. Mais pour un écrivain qui remaniait parfois complètement ses romans³⁶, que peut signifier pour le lecteur cette oeuvre inachevée, blessée à mort par son géniteur ? Elle est la narration en direct du moment de bascule dans l'au-delà, le passage de la limite extrême ; elle est marquée du coup final et fatal que Fitzgerald infligea à son écriture et que le destin lui imposa à lui-même ; elle porte à tout jamais cette cicatrice infamante qui effraie le lecteur dès la couverture : *The Last Tycoon: An Unfinished Novel*. La blessure ultime apparaît au chapitre six :

The manuscript stops at this point. The following synopsis of the rest of the story has been put together from Fitzgerald's notes and outlines and from the reports

³⁴ - Marie-Agnès Gay, *Etude stylistique du point de vue narratif et de son évolution dans les cinq romans de F.Scott Fitzgerald* (Thèse Lettres, Lyon 3, 1994), p. 51.

³⁵ - Cf. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris, Grasset/Le Livre de Poche, Collection *Pluriel*, 1978), p. 332.

³⁶ - Il y a eu plusieurs versions de *Tender* très différentes avant la publication en 1934, Geneviève et Michel Fabre, *op. cit.*, "Une genèse difficile", pp. 43-55.

of persons with whom he discussed his work (LT 151).

Cette courte intrusion de l'Autre dans le texte fitzgeraldien est la sentence de mort du texte, mais aussi de l'auteur ; l'oeuvre est violentée et abandonnée aux lecteurs dans toutes ses blessures jamais pansées ni pensées par Fitzgerald. Tout comme *Tender*, *Tycoon* a donné lieu à des publications variées en l'absence de certitudes et d'autorité de la part de l'auteur. Très récemment M.J.Brucoli en a publié chez Scribner³⁷ une version nouvelle, soi-disant plus proche de la vérité de Fitzgerald et ayant même un titre légèrement différent de celui adopté par E.Wilson. L'oeuvre demeure ainsi à jamais livrée en pâture aux lecteurs et chercheurs zélés qui la brutalisent pour la faire entrer dans le moule de l'image qu'ils se font de Fitzgerald. Elle sera le roman en éternelle mutation, condamné à l'incomplétude, sans titre définitif, sans fin arrêtée, une certaine image de l'enfer. En revanche, *Gatsby* serait peut-être le joyau réussi d'une carrière d'artisan du langage, l'objet d'art peaufiné à l'extrême dont la concision sublime ne laisse aucune place aux agressions de son auteur mais qui est lui-même un concentré de violence. En outre, au-delà du texte même, *Gatsby* fut l'objet d'une violence inacceptable pour l'auteur, celle de l'indifférence des lecteurs de l'époque. Fitzgerald ne comprit jamais l'échec commercial de sa création ; très enthousiaste à propos de ce roman, il en a ressenti d'autant plus durement son échec en librairie³⁸.

Toutes ces traces de violence qui balafrent l'oeuvre de Fitzgerald dans son signifié et son signifiant sont les cicatrices visibles d'un effort de création qui émerge de la souffrance et de la douleur. A Frances Turnbull, Fitzgerald écrira : "In *Paradise* I wrote about a love affair that was still bleeding as fresh as the skin wound on a haemophile."³⁹. A Zelda, il dira : "The novel [*The Last Tycoon*] is hard as pulling teeth [...]"⁴⁰. Tel un être vivant, le texte est engendré dans la violence et le déchirement, mais il en triomphe ; il est alors ce que préconisait Hemingway : "grace under pressure"⁴¹. Si l'art est un moyen pour l'artiste d'échapper à son insatisfaction et à la névrose car par sa création il sublimerait sa souffrance⁴², il n'est pas étonnant que l'oeuvre artistique comporte des stigmates de violence nombreux, ce qui est le cas pour celle de Fitzgerald. Son oeuvre constitue alors la trace de son malaise, le signe violent dont il a voulu marquer sa société. Si "Nous

³⁷ - F.Scott Fitzgerald, *The Love of the Last Tycoon: A Western* (New York, éd. par Matthew J.Brucoli, Scribner's, 1994).

³⁸ - Dans ses lettres à propos de *Gatsby*, Fitzgerald annonce un joyau de la littérature : "This book will be a consciously artistic achievement", *The Letters of F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 182 ; "I think my novel is the best American novel ever written.", *ibid.*, p. 185 ; "[...] but *Gatsby* sticks in my heart.", *ibid.*, p. 192 ; "I think it's about ten years better than anything I've done.", *ibid.*, p. 498. Après la parution, il se lamente et essaie péniblement de comprendre son échec en librairie : "I think the book is so far a commercial failure", *ibid.*, p. 500 ; "*The Great Gatsby* [...] was a rank commercial failure", *ibid.*, p. 556 ; "Is *Gatsby* dead?", *ibid.*, p. 212 ; "*Gatsby* had to be taken out of the Modern Library because it didn't sell, which was a blow.", *ibid.*, p. 131.

³⁹ - *Ibid.*, p. 598.

⁴⁰ - *Ibid.*, p. 147.

⁴¹ - Dans une interview menée par Dorothy Parker pour le *New Yorker* du 30 novembre 1929, l'auteur utilisa cette expression pour expliquer ce qu'il signifiait par "guts".

sommes tous des possédés du langage et du sexe."⁴³, l'oeuvre d'art serait alors la trace d'un possédé qui a su fixer cette violence dans le langage pour sa propre jouissance et celle de ses lecteurs. Ces romans chargés de violence seraient alors un peu semblables à ces paraboles jetées en pâture à la foule pour l'apaiser⁴⁴. Cette violence inhérente au texte est aussi liée intimement à l'essence même de la poésie car :

[...] le langage poétique est une irruption violente de la négativité dans le discours, qui dénonce toute unité et détruit le sujet en détruisant la logique ; il sombre dans la "nuit"⁴⁵.

Il semble que dans chacun des romans de Fitzgerald la violence s'amplifie progressivement en resserrant un peu plus à chaque instant une victime entre les mailles de son filet : Amory Blaine, Anthony Patch, Gatsby, Dick Diver ou Monroe Stahr. Mais au-delà de ses personnages, c'est l'auteur lui-même qui est pris par la violence de la lettre et du texte. Les articles du *Crack-Up* sont l'expression douloureuse d'une gestation et d'une naissance littéraire qui ne s'effectue que dans la souffrance, une véritable métaphore de la naissance humaine. Fort à propos, Fitzgerald y affirme : "There is another sort of blow that comes from within-" (CU 39). L'ennemi destructeur est à l'intérieur, au sein même de l'individu et l'auteur constate : "I suddenly realized that I had prematurely cracked." (CU 40) ; puis il ajoute : "'The crack's in me'" (CU 44). La fissure est d'autant plus dangereuse qu'elle est interne, mais d'une certaine manière, c'est elle qui donne vie aux articles du *Crack-Up*, c'est elle qui suscite la création littéraire⁴⁶. Pour l'écrivain, l'écriture suppose un arrachement, une déchirure de la plénitude de la Chose originelle.

⁴² - "L'artiste est en même temps un introverti qui frise la névrose. Animé d'impulsions et de tendances extrêmement fortes, il voudrait conquérir honneurs, puissance, richesses, gloire et amour des femmes. Mais les moyens lui manquent de se procurer ces satisfactions. C'est pourquoi, comme tout homme insatisfait, il se détourne de la réalité et concentre tout son intérêt, et aussi sa libido, sur les désirs créés par sa vie imaginative, ce qui peut le conduire facilement à la névrose. [...] Le véritable artiste] sait d'abord donner à ses rêves éveillés une forme telle qu'ils perdent tout caractère personnel susceptible de rebuter les étrangers, et deviennent une source de jouissance pour les autres. Il sait également les embellir de façon à dissimuler complètement leur origine suspecte.", Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse* (Paris, Payot, 1987), p. 354.

⁴³ - René Girard, *Le Bouc émissaire* (Paris, Le Livre de Poche, Biblio/Essais, 1982), p. 228.

⁴⁴ - "Ouvrez votre dictionnaire grec à *paraballo*. Le sens premier du verbe montre clairement ce qu'il en est puisqu'il nous ramène justement au meurtre collectif. *Paraballo* signifie jeter quelque chose en pâture à la foule pour apaiser son appétit de violence, de préférence une victime, un condamné à mort ; c'est ainsi qu'on se tire d'une situation épineuse, de toute évidence. C'est pour empêcher la foule de se retourner contre l'orateur que celui-ci recourt à la parabole, c'est-à-dire à la métaphore. Il n'y a pas de discours, à la limite, qui ne soit parabolique ; c'est le tout du langage humain, en effet, qui doit venir du meurtre collectif, avec les autres institutions culturelles.", *ibid.*, p. 283.

⁴⁵ - Julia Kristeva, *Bataille* (Paris, éd. par Philippe Sollers, U.G.E. 10/18, 1973), p. 285.

⁴⁶ - Dans une lettre à Fitzgerald, Hemingway écrira : "Forget your personal tragedy. We are all bitched from the start and you especially have to be hurt like hell before you can write seriously. But when you get the damned hurt use it -don't cheat with it...", Matthew J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 442.

Enfin, il semble qu'il n'y ait pas d'issue hors de cette violence puisque même les supposés guérisseurs (Gatsby, Dick Diver et Monroe Stahr) sont isolés de la foule et anéantis ; il est des blessures incurables qui dépassent les capacités du guérisseur et l'abattent lui aussi. Tous les héros fitzgeraldiens sont battus ou abattus, physiquement ou moralement. Il n'y a pas de solution pour juguler la violence si ce n'est de la laisser se déchaîner jusqu'à épuisement interne. Cette suprématie de la violence indique l'impossibilité où se trouve l'être humain d'y échapper ; elle est présente dans sa vie dès l'arrachement de la naissance et dans le complexe de castration fondateur de l'être et de l'ordre social, elle est également là dans la fissure radicale établie entre conscient et inconscient. La vie émerge de cette violence tout comme l'écriture, ce qui transparait avec évidence dans la création littéraire de Fitzgerald. Son oeuvre est la preuve tangible de la division douloureuse du sujet, une division qui, selon Lacan, s'effectue par l'ordre même du langage⁴⁷. La violence de l'oeuvre fitzgeraldienne atteste donc d'une explosion interne et externe à l'individu. Le désir d'écrire se manifesterait alors par une tentative pour circonscrire d'un trait un vide inacceptable, une fêlure insoutenable⁴⁸.

L'univers fitzgeraldien est en proie à une entropie vertigineuse où la violence prend une place progressivement prépondérante et inquiétante ; elle introduit non seulement le motif du chaos et de l'élan brisé, mais provoque surtout l'explosion de toute unité ou tendance vers l'Un. Nicole déclare à Dick : "But you used to want to create things -now you seem to want to smash them up." (T 264). Mmes Chard-Hutchinson et Raguet-Bouvard, qui se sont attachées au problème de la corporéité dans *Gatsby* et *Tender*, affirment :

Déjà dans *The Great Gatsby* l'individu est morcelé : [...]

..... L'image de la mutilation du corps introduite à propos de la mort de Myrtle acquiert une dimension obsessionnelle et désespérée dans *Tender is the Night*. En tant qu'image virtuelle, née de l'impact de la guerre sur l'inconscient collectif, elle fait de la blessure le lien entre le physiologique, le moral et le psychique, représente le morcellement de l'individu et souligne la perte irrémédiable de son intégrité⁴⁹.

Il devient clair que la société et les personnages constitutifs de l'oeuvre romanesque de Fitzgerald sont parcellaires et s'inscrivent dans un acte d'écriture également morcelé et explosé qui reflète la division du sujet au sein d'une société qui ne favorise pas le cheminement vers l'Un reconfortant. Dans des romans où tous les personnages semblent être des épaves ou des blessés, si ce n'est finalement des défunts, que nous dit cette violence qui agit comme principe unificateur sur le mouvement qui, selon Fitzgerald, anime l'homme et la société dans laquelle il évolue ? En utilisant ce motif de violence, il

⁴⁷ - Voir Anika Lemaire, *Jacques Lacan* (Bruxelles, Psychologie et Sciences Humaines, Pierre Mardaga, 1977), pp. 123, 319.

⁴⁸ - Pascal Aquien cite Lacan qui affirme que le désir d'écrire "revient à mettre en place un tracé autour d'un vide, d'une perte, d'un déchirement dont on ne peut pas faire le deuil.", Pascal Aquien, *op. cit.*, p. 595.

⁴⁹ - Martine Chard-Hutchinson et Christine Raguet-Bouvard, "L'évolution de la problématique de la corporéité dans *The Great Gatsby* et *Tender is the Night*", *Revue Française d'Etudes Américaines* (Presses Universitaires de Nancy, février 1993), vol. 55, p. 86.

est évident que l'auteur nous montre bien plus qu'un simple monde de bruit et de fureur.

III Transgression

Dans l'univers chaotique et agressif qu'il crée, Fitzgerald semble vouloir explorer les limites très mouvantes qui déterminent le cadre de l'humain et qui voisinent, et souvent s'entrelacent, avec celles de la bête, atteignant ainsi le monstrueux le plus abject et le plus effrayant. Cette dérive de l'humain vers l'animal est d'ailleurs une caractéristique du culte de Dionysos⁵⁰ dont nous avons déjà mentionné les similitudes avec les fêtes orgiaques de l'univers de Fitzgerald. L'auteur est régulièrement comparé à Frank Norris, en particulier pour *The Beautiful*, qui a été dit-on influencé par *Vandover and the Brute*⁵¹. Malgré leurs dispositions artistiques, Vandover et Anthony Patch déploient progressivement le côté le plus sombre et abject de leur personnalité en profitant des aspects les plus sensuels et faciles de la vie. Vandover finit lamentablement ; on le voit rôder à la recherche de nourriture, par une nuit de pleine lune, près des poubelles des appartements ayant autrefois appartenus à sa famille ; il est alors semblable à un homme-loup métamorphosé. Quant à Anthony, son corps décomposé de marionnette humaine du dernier chapitre n'a pas plus de vigueur ou de dignité. Dans l'univers fitzgeraldien lunaire la transformation de l'homme en loup est monnaie courante. Dans *Gatsby*, c'est le sinistre Wolfshiem qui en est le représentant le plus explicite, mais les invités des fêtes de Gatsby semblent manifester une agressivité et une bestialité tout aussi féroces que celles du personnage qui porte le nom de la bête : les attaques d'une des femmes invitées, "flank attacks", connotent le monde animal, quant aux maris qui emportent leur épouse battant des pieds, ils forment également un tableau évoquant la chasse et l'enlèvement d'une proie (GG 58). Tom a lui tout du matou en alerte, toujours prêt à jeter sa masse musculaire sur un ennemi potentiel :

Two shining arrogant eyes had established dominance over his face and gave him the appearance of always leaning aggressively forward. Not even the effeminate swank of his riding clothes could hide the enormous power of his body [...]. It was a body capable of enormous leverage -a cruel body (GG 13). He was walking ahead of me along Fifth Avenue in his alert, aggressive way, his hands out a little from his body as if to fight off interference, his head moving sharply here and there, adapting itself to his restless eyes (GG 185).

Au début de *Tender*, Tommy Barban est, lui, qualifié de "chien de garde des Diver" (T 42). Plus tard, il ravira Nicole à la manière d'une bête sauvage : "Symbolically she lay across his saddle-bow as surely as if he had wolfed her away from Damascus [...]" (T 295). Même Dick, sous ses airs de doux agneau, endosse la peau de la bête : "Wolf-like under his sheep's clothing of long-staple Australian wool, he considered the world of pleasure-

⁵⁰ - René Girard, *La Violence et le sacré*, op. cit., p.182.

⁵¹ - Voir par exemple : Richard Astro, "*Vandover and the Brute and The Beautiful and Damned: A Search for the Thematic and Stylistic Reinterpretations*", *Modern Fiction Studies* (hiver 1968-1969), vol 14, pp. 397-413 et John S. Whitley, "A Touch of Disaster: Fitzgerald, Spengler and the Decline of the West", *Scott Fitzgerald: The Promises of Life* (London, éd. par A.Robert Lee, Vision Press, 1989), pp. 157-180.

T 195-196) ; son glissement vers l'inhumain ira en s'aggravant au fur et à mesure de sa dégradation physique et intellectuelle. Dans tous les romans de Fitzgerald, il paraît y avoir une bascule générale vers le bestial, vers la vie sensuelle au mépris de l'intellect et des valeurs morales traditionnelles. La limite est franchie vers un retour à un état de nature qui n'est pas un état bienheureux et idyllique, mais un état corrompu, violent et sans loi si ce n'est celle de la malhonnêteté, du plaisir facile et de l'égoïsme. A propos de *Tender*, Mmes Chard-Hutchinson et Raguet-Bouvard constatent que "L'homme n'est plus que violence ou volonté destructrice, son activité professionnelle est réduite à néant, et sa fonction sexuelle remise en cause."⁵², mais la femme, qui prend la situation en main après vampirisation de son partenaire, n'instaure pas une atmosphère plus paisible. Gloria manifeste son dégoût des autres en les assimilant à des animaux, la maternité lui évoque la femelle babouin (BD 393) ; elle s'écrie aussi : "Millions of people [...] swarming like rats, chattering like apes, smelling like all hell...monkeys! Or lice, I suppose." (BD 394). Tels des bêtes de proie Tom et Daisy frappent, saisissent ce qu'ils estiment leur revenir et laissent les autres nettoyer leur massacre :

[...] -they smashed up things and creatures and retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made... (GG 186).

J.Kirkby affirme à la suite de D.Craig et M.Egan : "Tom Buchanan in *The Great Gatsby* [...] seem[s] to be 'an extraordinary anticipation of fascist style and ideas.'"⁵³. Elle déclare par ailleurs:

The fear of the last days and the unleashing of the beast is also reflected in the "lurking beasthood" of the novel -the animal names that are given to Gatsby's guests⁵⁴.

Elle cite et commente l'essai de D.Craig et M.Egan, "Decadence and Crack-up" :

[...] a fascinating study of the various manifestations of the fear of "the beast" (the eruption of primitive savagery) in early modern literature, a threat which finally found expression in Nazi primitivism and barbarism⁵⁵.

Les personnages de Fitzgerald évoluent dans un milieu urbain qui dissimule sa sauvagerie sous une parodie de civilisation raffinée. A propos de Dan Cody, Nick affirme : "[he] brought back to the Eastern seaboard the savage violence of the frontier brothel and saloon." (GG 107) ; cette sauvagerie a perduré dans l'Est comme probablement en Californie dans les studios de Monroe Stahr. A New York, Nick fait des cauchemars violents : "I tossed half-sick between grotesque reality and savage, frightening dreams." (GG 153). Si les rêves sont sauvages et féroces, la réalité, grotesque au premier abord, se transforme peu à peu et devient grimaçante et tout aussi effrayante que les

⁵² - Martine Chard-Hutchinson et Christine Raguet-Bouvard, *op. cit.*, p. 89.

⁵³ - Joan Kirkby, "Spengler and Apocalyptic Typology in F.Scott Fitzgerald's *Tender is the Night*", *F.Scott Fitzgerald Critical Assessments* (éd. par Henry Claridge, Helm Information, 1991), vol. 3, p. 167.

⁵⁴ - *Ibid.*, p. 155.

⁵⁵ - *Ibid.*, p. 168.

cauchemars ; c'est une réalité où l'homme-animal devient tout puissant, où le monstrueux remplace l'humain, où la limite est franchie, où la transgression est la seule évolution possible.

La sauvagerie urbaine des romans de Fitzgerald est encore plus violente que celle de la nature à l'état brut des pionniers. Cette société carnassière trahit les signes avant-coureurs de transgression de l'interdit des sociétés primitives. La fête, que nous avons évoquée précédemment comme la toile de fond violente de nombreux passages des romans de Fitzgerald présente toutes les caractéristiques d'un mouvement de transgression :

Le mouvement de la fête prend dans l'orgie cette force débordante qui appelle généralement la négation de toute limite. La fête est par elle-même négation des limites de la vie qu'ordonne le travail, mais l'orgie est le signe d'un parfait renversement. [...] le temps humain est réparti en temps profane et en temps sacré, le temps profane étant le temps ordinaire, celui du travail et du respect des interdits, le temps sacré celui de la fête, c'est-à-dire essentiellement celui de la transgression des interdits. Sur le plan de l'érotisme, la fête est souvent le temps de la licence sexuelle. Sur le plan religieux, c'est en particulier le temps du sacrifice, qui est la transgression de l'interdit du meurtre⁵⁶.

Cette licence sexuelle et cette transgression de l'interdit du meurtre caractérisent l'univers violent de toutes les soirées romanesques de Fitzgerald.

Le meurtre, l'inceste, le sang et la présence funeste de jumeaux sont les signes prémonitoires d'une transgression. Tous ces signes sont présents dans les romans de Fitzgerald et, finalement, l'ensemble de sa création romanesque repose en partie sur un schéma de transgression menant à une crise sacrificielle chargée de ramener le calme au sein d'une communauté empreinte de bruit et de fureur⁵⁷.

Les jumeaux effrayants annoncent la crise sacrificielle⁵⁸. Ces doubles déconcertants sont bien sûr les jumelles en robe jaune des soirées de *Gatsby* (GG 48), mais on remarquera aussi les frères Holiday, jumeaux par rumeur de *Paradise* (S 47) et la gémellité des époux Patch qui déclarent : "We're twins." (BD 131), ce qui n'est pas sans évoquer également le "Dicole" des *Diver* (T 103). Cette récurrence du double effrayant annonce une transgression, mais elle est aussi la marque du monstrueux évoqué précédemment car les doubles ont toujours quelque chose de monstrueux et les monstres sont toujours dédoublés⁵⁹. Le jumeau, le double, c'est également l'autre en soi, l'autre moitié de l'être divisé, l'autre qui est source d'effroi et annonce la mort⁶⁰. Souvent, le

⁵⁶ - Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris, Editions de Minuit, 2^e éd., 1992), pp. 125, 284.

⁵⁷ - René Girard, *op. cit.*, *passim*.

⁵⁸ - *Ibid.*, p. 82.

⁵⁹ - "[...] le double et le monstre ne font qu'un.", *ibid.*, p. 223.

⁶⁰ - Roland Barthes déclare : "L'altérité est le concept le plus antipathique au 'bon sens'.", *Mythologies* (Paris, Seuil/Points Essais, 1970), p. 44.

double se dissimule derrière un masque. La critique fitzgeraldienne a cru repérer tout un canevas de doubles masqués entre les différents personnages des romans, par exemple Myrtle et Gatsby, Dick et Abe North, Jordan Baker et Daisy, Rosemary et Nicole, etc. Mais l'Autre qui effraie et que l'on rejette est aussi l'autre soi-même, celui que l'on préférerait ignorer ; c'est la découverte effroyable d'un soi jusqu'alors inconnu et caché et qui n'est pas conforme aux exigences sociales et personnelles. Ainsi, Dick plonge avec angoisse au plus profond de lui-même et demeure ébranlé face à la découverte de ses ténèbres intérieures, de cet inconscient qu'il ne peut accepter comme sien. Il se débat contre cette réalité occultée jusqu'alors et que son fils croit aussi subitement pressentir au moment de l'accident automobile provoqué par Nicole : "the dark and unprecedented" (T 192).

Le sang est un autre signe de transgression en ce qu'il signifie souvent le meurtre ou le sacrifice ; il est très souvent lié à l'idée de souillure⁶¹. Ce sang impur qui contamine tout et appelle à la violence⁶² laisse sa trace effrayante à travers toute l'oeuvre de Fitzgerald. Il est parfois introduit discrètement par l'intermédiaire de sa couleur rouge : livres de Nick (GG 10), maison et salon des Buchanan (GG 14,121), rubis de Gatsby (GG 73), chambre d'Anthony et négligé de sa voisine (BD 11,18), etc; puis il apparaît concrètement avec toutes les caractéristiques funestes qui lui sont propres. Le sang des menstrues serait peut-être la cause de la première crise de Nicole dans la salle de bains (T 35), il est plus explicitement évoqué lors de la visite de Dick à Rosemary à Rome quand elle réplique à ses avances sexuelles par : "No, not now -those things are rhythmic." (T 211). Le sang impur est aussi celui de Procné, celui du rossignol sacrifié au désir sexuel violent, un rossignol évidemment évoqué dans le titre de *Tender*, mais aussi présent dans *Gatsby* (GG 22). Vient ensuite, nous l'avons évoqué précédemment, toute une cohorte d'accidents et de meurtres, et ceci dans tous les romans. Certaines traces de sang paraissent indélébiles, semblables à celles des mains de Lady Macbeth : sur la route après l'accident, le sang noir de Myrtle mélangé à la poussière (GG 144) ; après la mort de Gatsby, "un fin cercle rouge à la surface de l'eau" (GG 169) ; ou encore dans l'hôtel de Mr McBeth, le sang de Peterson sur le dessus-de-lit de Rosemary (T 110). Dans l'univers de Fitzgerald, il semble que du sang frais réactive constamment la vertu de l'ancien, la mort de Gatsby vient remplacer celle de Rosenthal, celle d'Abe succède directement à celle de Peterson, après avoir commandité le meurtre de Brady, Monroe Stahr devait périr dans un accident d'avion, etc. En outre, chaque goutte de sang versée est fixée par l'écriture et garde ainsi une force surpuissante d'évocation qui se suffirait à elle-même au cas où de nouveaux crimes ou accidents ne surviendraient pas.

L'inceste, qui est évoqué à travers le cas de Nicole, est associé à la violence, mais c'est également le cas de toute forme de sexualité. Même en dehors de toute

⁶¹ - A propos de "l'interdit du sang menstruel et [de] celui du sang de l'accouchement", Georges Bataille fait la remarque suivante : "Ces liquides sont tenus pour les manifestations de la violence interne. De lui-même le sang est signe de violence. Le liquide menstruel a de plus le sens de l'activité sexuelle et de la souillure qui en émane : la souillure est l'un des effets de la violence.", *op. cit.*, p. 55.

⁶² - "Tout sang répandu en dehors des sacrifices rituels, dans un accident par exemple, ou dans un acte de violence est impur. [...] Dès que la violence se déchaîne, le sang devient visible ; il commence à couler et on ne peut plus l'arrêter, il s'insinue partout, il se répand et s'étale de façon désordonnée. Sa fluidité concrétise le caractère contagieux de la violence.", René Girard, *op. cit.*, p. 56.

transgression, la sexualité s'accompagne d'une certaine violence. Une partie de la création romanesque de Fitzgerald repose sur une sexualité aux caractéristiques violentes dans une atmosphère de libération sexuelle typique de l'Entre-deux-guerres. Les foules d'invités des fêtes fitzgeraldiennes manifestent une violence toujours teintée de références sexuelles. La différence entre Tom et Gatsby du point de vue sexuel est flagrante. Tom est associé à une sexualité particulièrement brutale, voire animale, ou plutôt tout simplement inhumaine ; les corps de ses partenaires portent des traces de coups : le doigt de Daisy (GG 18), le nez de Myrtle (GG 43) ou le bras de la femme de chambre de Santa Barbara (GG 84). En revanche, la relation de Gatsby et Daisy paraît purement platonique. Ses aspects physiques en sont à peine mentionnés, si ce n'est dans une phrase unique faisant référence au passé : "-eventually he took Daisy one still October night, took her because he had no real right to touch her hand." (GG 155). La veille de son mariage avec Tom, Daisy est ivre dans sa salle de bains (GG 82-83), semblable à Zelda qui, elle aussi, s'enfermait dans cette pièce lors de disputes intenses avec son époux⁶³. Si finalement elle épouse Tom c'est sous la contrainte sociale, elle est alors habillée de force : "hooked [...] back into her dress [...]" (GG 83). Cette robe dans laquelle elle est littéralement ficelée est semblable à un carcan, une sorte de ceinture de chasteté qui ne sera ouverte que par Tom. Ce mariage est donc définitivement associé à la violence et à la sujétion ; il rappelle ainsi la violence rituelle du mythe matrimonial qui est liée au mythe de la mutilation⁶⁴.

A travers toute l'oeuvre de Fitzgerald le thème du désir est prépondérant et ce désir s'avère particulièrement violent, d'autant plus qu'il est condamné à une relance incessante étant donné son impuissance à combler la béance de l'être⁶⁵. Les exemples de désir violent sont innombrables dans les cinq romans. Emporté de désir, Amory blesse Isabelle avec son bouton de col, la marquant d'un bleu au point de contact sur son cou (S 87) ; Monroe Stahr fait craquer un point de la robe de Kathleen sous la pression de son étreinte (LT 105) ; même Gatsby est en proie à de violents désirs inavoués qui troublent ses nuits :

But his heart was in a constant, turbulent riot. The most grotesque and fantastic conceits haunted him in his bed at night. A universe of ineffable gaudiness spun itself out in his brain while the clock ticked on the washstand and the moon soaked with wet light his tangled clothes upon the floor (GG 105).

La présence de la lune rappelle une fois de plus la métamorphose de l'homme en loup déjà évoquée. L'humidité qui baigne la scène et les vêtements rejetés en paquet qui évoquent la nudité, tout concourt à dire l'aspect sexuel des rêves et des tourments nocturnes du héros. Ce thème du désir violent est à son apogée dans *Tender* : "les ténèbres érotiques" (T 38) y exercent un pouvoir irrésistible et Dick est particulièrement touché. Au début, c'est encore Nicole qui suscite ce désir chez lui :

⁶³ - Nancy Milford, *Zelda Fitzgerald* (London, The Bodley Head, 1970), p. 80.

⁶⁴ - René Girard, *op. cit.*, p. 344.

⁶⁵ - "[...] le désir peut effectivement être métonymique, c'est-à-dire évoquer par une sorte d'allusion lointaine le désir inconscient du sujet et le manque primitif que ce désir est venu colmater.", Anika Lemaire, *op. cit.*, p. 295.

"I want you terribly -let's go to the hotel now." Nicole gave a little gasping sigh. For a moment the words conveyed nothing at all to Rosemary -but the tone did. The vast secretiveness of it vibrated to herself. "I want you." "I'll be at the hotel at four." (T 53).

Déchiré entre des désirs contradictoires, hésitant entre Nicole et Rosemary, Dick est violemment agité : "[...] demoniac and frightened, the passion of many men inside him and nothing simple that he could see." (T 104). Son désir incontrôlable s'attache finalement à la moindre femme qu'il croise dans la rue :

He was in love with every pretty woman he saw now, their forms at a distance, their shadows on a wall (T 201). [...] it kept worrying him: Why? When I could have had a good share of the pretty women of my time for the asking, why start that now? With a wraith, with a fragment of my desire? (T 202).

Quand finalement il succombera à son attirance pour Rosemary, il faudra encore qu'il comprime sa passion car la jeune fille ne sera pas prête :

When they were still limbs and feet and clothes, struggles of his arms and back, and her throat and breasts, she whispered, "No, not now -those things are rhythmic." Disciplined he crushed his passion into a corner of his mind [...] (T 211).

Violence et désir sexuel fonctionnent tous deux comme une énergie risquant l'explosion si elle est trop longuement comprimée. Les romans de Fitzgerald sont le théâtre de telles explosions ; les désirs s'y déchaînent et s'y affrontent dans un chaos extraordinaire. Le comportement de Dick suit ce cheminement ; de jeune médecin brillant qui contrôlait ses émotions, il devient alcoolique, se proclame violeur (T 236) et ne peut résister à ses pulsions, en particulier en ce qui concerne Rosemary. Même l'absence de désir est dévastatrice ; Daisy et Jordan, dont on remarque le regard sans désir, "[...] their impersonal eyes in the absence of all desire." (GG 18), sont tout aussi dangereuses que l'impassible Salomé⁶⁶. Le désir est la transgression de toute limite, voire "l'absence même de limites", "l'interminable et irresponsable énergie sans contraire dont chaque société doit détourner et canaliser la force."⁶⁷. De la même manière, la sexualité est basée sur ce dépassement de la limite, cette transgression des limites corporelles et morales, elle est une tentative pour mettre fin à la tragique discontinuité des individus⁶⁸, mais aussi une certaine forme de transgression de la limite entre l'humain et l'animal comme le suggère le cri de femme perçu par Anthony à la veille de son mariage :

It began low, incessant and whining -some servant-maid with her fellow, he thought- and then it grew in volume and became hysterical, until it reminded him of a girl he had seen overcome at a vaudeville performance. Then it sank, receded, only to rise again and include words [...]. It would break off for a moment [...], then begin again -interminably; at first annoying, then strangely terrible. [...] It

⁶⁶ - René Girard soutient que Salomé exige la tête de Jean Baptiste car elle n'a pas de désir propre et adopte par conséquent celui de sa mère, *Le Bouc émissaire*, op. cit., pp. 198-199.

⁶⁷ - Philippe Sollers, op. cit., p. 51.

⁶⁸ - Georges Bataille, op. cit., p. 19.

had reached a high point, tensed and stifled, almost the quality of a scream -then it ceased [...]. Life was that sound out there, that ghastly reiterated female sound (BD 149-150).

A propos de ce cri, J.S.Whitley fait le commentaire suivant :

It reaches the point of being a 'scream' and then it stops, impressing its animal 'quality' on Anthony. Not for the first time does Fitzgerald make the association between women and animality, thus suggesting that women are more predatory in sexual matters and hence closer to the 'beast' of the Darwinian fears.

..... The language used to describe these experiences [Anthony's and Amory's attitudes towards women and sex] in both novels is routinely Gothic: 'horror'; 'darkness'; 'leering'; 'evil'; 'blackness'. Its Gothic flavour, oddly enough, also links it to Naturalist fiction, for in both brute nature, particularly of a sexual inclination, exists as a kind of 'otherness' flowing beneath normal existence, ready to snare the unaware, unlucky innocent⁶⁹.

J.S.Whitley emploie le terme "otherness" ; une fois de plus, c'est bien cette étrangeté qui effraie, cette différence entre les sexes et, finalement, cette mystérieuse jouissance féminine incontrôlable, insondable et indicible. Cette jouissance se dissimule au coeur de ténèbres que l'homme perçoit comme démoniaques, elle se cache au sein de cette nuit apparemment douce et tendre qui le perturbe tant dans *Tender*. Le Vot mentionne les "forces de destruction" que sont le froid et le chaud chez Fitzgerald, affirmant qu'elles

Puisent leur pouvoir dans la séduction dont les revêt l'attraction sexuelle dont elles sont les moteurs. Les manifestations d'une sexualité mutilée et mutilante accompagnent les dérèglements d'un univers livré au feu ou à la glace⁷⁰.

Une fois de plus la sexualité est ici associée à la violence, reflétant ainsi la réalité physique et psychanalytique des phénomènes de sexualité féminine⁷¹. Cet aspect violent de la sexualité apparaît comme l'un des ressorts de la création romanesque de Fitzgerald, en ceci l'auteur s'appuie sur un des éléments constitutifs de la société et de l'individu, un élément particulièrement troublant en période de licence sexuelle et de modification des comportements féminins.

Il semble que toutes les fêtes fitzgeraldiennes soient en partie bâties sur un schéma de transgression qui combine érotisme et transgression de l'interdit du meurtre: toutes ces soirées orgiaques finissent toujours en catastrophe et très souvent avec mort d'homme⁷². Si les romans de Fitzgerald sont chargés d'un certain érotisme, ils sont en fait une exploration des mystères de la sexualité, en cela ils effectuent une transgression sociale.

⁶⁹ - John S.Whitley, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁰ - André Le Vot, *L'Univers imaginaire de Francis Scott Fitzgerald (Thèse Lettres, Paris 4, 1972)*, p. 22.

⁷¹ - "Complexe de castration", "mutilation" du corps féminin, "violente lutte intérieure", "castration féminine" sont les termes employés par Irène Roublef dans son article sur la sexualité féminine. Ils appartiennent tous à un registre lexical violent, "Femme -La sexualité féminine", *Encyclopaedia Universalis*, p. 853.

⁷² - *Supra* Première Partie, Chapitre I, pp. 12-13.

En réalité, il s'agit même d'une double transgression : sociale, mais aussi scripturale. Scripturale, en effet, puisque l'écriture est elle-même une transgression. Enfin, ils créent pour le lecteur "un espace de jouissance"⁷³ teinté d'interdit puisque "le plaisir du Texte est scandaleux"⁷⁴. Cette double transgression s'avérera être, en fait, un cheminement vers le sacré. La violence omniprésente dans les romans de Fitzgerald serait alors une violence fondatrice, un moyen d'accéder au sacré. Le texte de l'auteur serait donc le lieu d'exploration d'un certain érotisme et d'un accès au sacré par le biais de la violence, la mort devenant alors non plus un point final, mais un accès à la poésie de la langue et à la création. Ainsi, à la fin de *Gatsby*, la mort du héros cerné par les Bacchantes de ses fêtes s'avère être la porte d'accès à la narration des événements de l'été. La violence de Wilson se résout en un fin cercle rouge à la surface de l'eau (GG 169), ce cercle définissant le tracé de l'écriture et le sacrifice qui s'y rattache. Finalement, la violence en quête de mort conduisait à une mort créatrice. Le Nick bredouillant du début du roman peut conclure avec lyrisme sur les dernières pages du roman. Même si l'oeuvre romanesque de Fitzgerald est très souvent présentée comme chaste et pudique, sa création littéraire naît de l'alliance de la sexualité et de la mort⁷⁵, de l'érotisme et de la recherche du sacré ; elle est le lieu où "le désir rôde"⁷⁶. Elle pose la question de la jouissance féminine et s'interroge éperdument sur la Chose. En effet, écrire, c'est se lancer dans l'exploration de l'énigme de l'écriture, c'est cerner inlassablement le mystère de la Chose originelle. Le héros, sans réponse à ses interrogations angoissées, ne peut que se fondre dans le décor, s'évaporer, ou plus précisément se dissiper. A l'image de leur créateur, Amory, Anthony et, plus encore, Dick croient trouver dans cette dissipation la solution de l'énigme irrésolue qui les agite.

Si "est sacré ce qui est l'objet d'un interdit"⁷⁷ et que "l'interdit du meurtre est un aspect particulier de l'interdit global de la violence"⁷⁸, on peut affirmer que l'ensemble de l'oeuvre romanesque de Fitzgerald s'articule sur une transgression constante des interdits, ceci avec peut-être l'espoir d'accéder au sacré, le sacré par l'écriture. Nick semble percevoir de façon diffuse ce mouvement de transgression qui ouvre sur le sacré, mais ce dernier reste indicible pour lui, il ne peut que balbutier : "[...] what I had almost remembered was uncommunicable forever." (GG 118). La création est de l'ordre du sacré et c'est l'écrivain qui se charge de le nommer. Il effectue la transgression qui mène au sacrifice de l'écriture, le meurtre des choses étant commis en les nommant⁷⁹. Si par ailleurs le rôle du

⁷³ - Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte* (Paris, Editions du Seuil, 1973), p. 11.

⁷⁴ - *Ibid.*, p. 39.

⁷⁵ - Jacques Lacan affirme : "Le lien du sexe à la mort, à la mort de l'individu, est fondamental.", *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris, Editions du Seuil, 1973), p. 138.

⁷⁶ - Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (Paris, Seuil/Points Essais, 1984), p. 276.

⁷⁷ - Georges Bataille, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁸ - *Ibid.*, p. 54.

sacré est d'endosser la violence après qu'elle a été un moyen pour y parvenir, on retrouve là tout le schéma tracé par l'écriture de Fitzgerald. L'auteur a su être l'espion⁸⁰ qui depuis un bord observe l'indicible et le caché, révèle le sacré aux hommes, dit ce qui était "caché depuis la fondation du monde" : le mystère de l'origine, mais aussi la violence qui s'y rattache. Il est celui qui réfléchit sur l'interdit et sur ce qui se trouve au-delà. Il est celui qui désire tout voir et surtout l'interdit, car là réside ce qui est psychiquement fondateur pour lui. Ainsi, toute cette violence de l'oeuvre mène à une transgression puis, finalement, au sacré. Elle permet de franchir la limite, une limite semblable à celle du langage, qui lui aussi est fondé sur l'interdit. Comme le désir et la sexualité, l'acte d'écriture apparaît alors comme la transgression des limites "Tant il est vrai que la *création* est inextricable, irréductible à un autre mouvement d'esprit que la certitude, étant excédé, d'excéder."⁸¹. Le lecteur sera, lui, chargé de franchir la limite du texte et de donner forme et sens à un espace défini par l'auteur, il pourra alors accéder, après transgression des limites, à une perception du sacré.

IV Sacrifice

Si l'accès au sacré évoqué précédemment est conditionné par une transgression de l'interdit, nous avons indiqué qu'il s'agit la plupart du temps de la transgression de l'interdit du meurtre, ce crime prenant alors le caractère d'un sacrifice. Tous les romans de Fitzgerald peuvent être alors perçus comme organisés autour du sacrifice physique ou psychologique de leur héros.

Tous ces romans se situent dans la période de l'Entre-deux-guerres ; leur héros se trouve isolé progressivement face à une société violente qui, le conflit international terminé, n'a plus d'ennemis extérieurs et va par conséquent, à défaut de ceux-ci, décharger son agressivité sur certains de ses propres membres. Les années vingt virent le retour en force de l'individualisme après le sacrifice collectif de la première guerre mondiale. Ainsi, au sein d'une même communauté, la société américaine, des sous-groupes et des scissions refont surface violemment. Gatsby est perçu par tous comme un nouveau riche par opposition à la bourgeoisie bien établie qui vit à East Egg. Quant à Dick Diver, il ne peut fonder sa clinique que parce qu'il a obtenu l'aide financière des Warren ; de la même façon, Monroe Stahr a peut-être un sens artistique aiguisé, mais ce n'est plus lui qui contrôle réellement les studios. Si Amory perd Rosalind au profit de Dawson Ryder, c'est encore parce qu'elle ne le considérait pas capable de lui assurer un train de vie à la hauteur de ses habitudes. Enfin, Anthony a beau descendre d'une riche famille, son style de vie le disqualifie rapidement et il ne sera accepté parmi les nantis qu'une fois sa santé mentale brisée. Ainsi, le seul thème de l'argent isole déjà tous les héros fitzgeraldiens du reste de la communauté où ils souhaitent évoluer.

⁷⁹ - Voir Anika Lemaire, *op. cit.*, pp. 133, 144.

⁸⁰ - Pascal Aquien, *op. cit.*, p. 461.

⁸¹ - Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 138.

La rumeur est un moyen qui permet l'encerclement progressif de la future victime. Cecilia remarque à propos de Stahr : "Proof of his leadership was the spying that went on around him-" (LT 38). Au cours du roman, Gatsby est régulièrement le sujet de rumeurs tout aussi variées que sans fondement, sa richesse et l'isolement où il se maintient alimentent les fabulations les plus violentes. Il serait le neveu ou le cousin du Kaiser (GG 38), parenté plutôt péjorative pour l'après-guerre. Pour d'autres, il aurait tué un homme, à moins qu'il n'ait été un espion allemand (GG 50). D'autres soutiennent cependant qu'il a été à Oxford et était dans l'armée américaine pendant la guerre (GG 50, 55). Enfin, certaines jeunes femmes sont persuadées que c'est un "bootlegger" (GG 67). Finalement les rumeurs s'accroissent au rythme de la violence générale et Nick conclut suite à la visite d'un journaliste sur une énième piste douteuse:

Gatsby's notoriety, spread about by the hundreds who had accepted his hospitality and so become authorities about his past, had increased all summer until he fell short of being news. Contemporary legends such as the 'underground pipe-line to Canada' attached themselves to him, and there was a persistent story that he didn't live in a house at all, but in a boat that looked like a house and was moved secretly up and down the Long Island shore (GG 104).

Ces rumeurs contiennent en germe l'agressivité dont il sera l'objet en fin de compte. De la même façon, Dick concentrera sur lui tous les regards, donnant lieu ainsi à de nombreux commérages qui le désignent comme la future victime de sa communauté. Kaethe Gregorovius s'exclame : "Did you see around his eyes? He's been on a debauch!", puis : "Dick is no longer a serious man." (T 239). Les critiques de Kaethe annoncent celles de certains patients, puis l'abandon des amis et de Nicole. A la fin de *The Beautiful*, Anthony, complètement isolé de la communauté qui révérait la richesse de sa famille, est mentionné avec une certaine gêne :

"That's Anthony Patch. First time he's been on the deck." "Oh -that's him?" "Yes. He's been a little crazy, they say, ever since he got his money, four or five months ago." (BD 447-448).

La future victime est donc progressivement encerclée et isolée afin d'être abattue plus facilement et d'éviter l'épidémie de violence.

Au fur et à mesure du développement de la narration cet isolement ira en s'aggravant pour finalement culminer en un sacrifice visant à refonder l'ordre social de cette communauté en crise, selon un motif classique⁸². Si toute la communauté est persuadée d'avoir trouvé en une personne le responsable de la violence communautaire, son élimination suffira pour la débarrasser du mal qui la ronge et la violence cessera ainsi ses ravages. Le problème de la violence sera donc éliminé de façon homéopathique. Le héros fitzgeraldien est manifestement cette victime, ce bouc émissaire sur qui la société entière va catalyser sa violence intestinale. Il devient l'autre, l'ennemi intérieur qui remplace l'ennemi extérieur de la guerre sur qui la violence de tous pouvait se focaliser auparavant. En devenant "l'autre de tous"⁸³, il est aussi cette autre partie de lui-même que chacun veut rejeter, car ce que la communauté rejette chez l'autre c'est une partie d'elle-même ; ce

⁸² - "[...] c'est la violence intestinale ; ce sont les dissensions, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer, c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce.", René Girard, *op. cit.*, p. 22.

héros illustre ainsi le conflit de chaque individu qui perçoit sa scission interne. Ainsi, à sa manière, le texte refait l'histoire du sujet et redit ce qui est en jeu dans l'acte de la création littéraire.

Le sacrifice est atteint après une "escalade cataclysmique"⁸⁴. Il est l'apogée et le point d'orgue d'une épidémie de violence. Nous avons remarqué en début de chapitre que l'univers fitzgeraldien est violent, mais il faudrait ajouter que cette violence suit un mouvement de crescendo dans tous les romans, à l'image des soirées de Gatsby qui commencent dans de gentilles bousculades entre danseurs et se terminent sur un accident automobile, présageant ainsi de plus graves accidents qui surviendront dans la deuxième moitié du roman. Rumeurs, disputes, coups, crises nerveuses, activités malhonnêtes, accidents, suicides et crimes constituent les éléments de cette "escalade cataclysmique" ; la violence rôde et est manipulée par tous au risque d'une contagion générale⁸⁵. Les héros de Fitzgerald sont de toute évidence contaminés et deviennent finalement les victimes d'une violence qu'ils croyaient pouvoir côtoyer sans danger. Gatsby pensait être capable d'utiliser le Milieu à ses fins, mais son flirt avec le monde du crime le mène finalement à sa perte, même si c'est par l'intermédiaire d'un Wilson qui n'a rien à voir avec cet univers de la pègre. A propos de *Tender*, Mmes Chard-Hutchinson et Raguet-Bouvard font la remarque suivante :

Dick est tellement fasciné par le crime et la marginalité, qu'il finit par revendiquer les deux ; il actualise ses fantasmes en se proclamant violeur et meurtrier⁸⁶.

Même s'il ne finit pas assassiné comme Gatsby, il est néanmoins complètement mis à l'écart par son cercle d'amis et sa famille, ce qui correspondra à une véritable mise à mort pour un personnage qui ne songeait qu'à plaire et être aimé. De la même façon, Monroe Stahr ne survivra pas longtemps à ses projets de faire éliminer Brady.

Cette violence mimétique va, au cours des romans, devenir une violence de la foule, de la masse communautaire, qui se concentrera sur l'autre, le singulier, l'isolé : le héros. Au cours des fêtes nombreuses des romans de Fitzgerald, une foule agressive composée d'éléments indistincts⁸⁷ semble se constituer et définir sa victime expiatoire, qui se trouve alors isolée et singularisée. Dans tous les romans de Fitzgerald le héros est en conflit évident avec sa communauté, il s'affronte à la foule des autres. Ce sera la foule des invités des fêtes et soirées, celles des membres des studios cinématographiques, celles des malades des cliniques, ou même des étudiants de Princeton, mais toujours cette foule assumera les traits funestes caractéristiques des masses⁸⁸ :

Cette foule, c'est le groupe en fusion, la communauté qui littéralement se dissout

⁸³ - René Girard, *Le Bouc émissaire*, op. cit., p. 128.

⁸⁴ - René Girard, *La Violence et le sacré*, op. cit., p. 51.

⁸⁵ - René Girard déclare : "Il est également bon d'éviter les contacts avec la rage homicide si l'on ne tient pas à entrer soi-même dans une rage homicide ou à se faire tuer [...].", *ibid.*, p. 53.

⁸⁶ - *Martine Chard-Hutchinson et Christine Raguet-Bouvard*, op. cit., p. 91.

⁸⁷ - René Girard, *Le Bouc émissaire*, op. cit., p. 26. Voir *supra* Première Partie, Chapitre I, pp. 19-21.

et ne peut plus se ressouder qu'aux dépens de sa victime, son bouc émissaire⁸⁹.

Cette victime à sacrifier est minutieusement choisie et cernée, les signes victimaires qui la caractérisent la désignent sans hésitation et assurent ses persécuteurs qu'elle est bien l'élément à éliminer. R.Rougé affirme : "L'Homme, lui, est le Héros et la Victime expiatoire grâce à qui [la Femme] accomplit son destin et qui par elle trouve le sien."⁹⁰ Victime certes, mais non uniquement de la femme, le héros fitzgeraldien est en fait le bouc émissaire de toute la communauté qui l'entoure. Gatsby fascine ses invités par sa fortune colossale et sa différence : il ne boit jamais d'alcool et ne se mêle pas à la foule. Il a du charme mais ne courtise aucune de ses invitées. Il est particulièrement soucieux du bien-être de tous : "He doesn't want any trouble with *anybody*." remarque une invitée (GG 49). Très vite, Tom va se rebiffer contre l'admiration générale : "'Who is this Gatsby anyhow?' demanded Tom suddenly. 'Some big bootlegger?'" (GG 114). Parvenu admiré, Gatsby chutera d'autant plus bas qu'il s'était élevé haut⁹¹. Après de multiples soirées où ses jardins étaient remplis de monde attiré par sa richesse de parvenu, il ne rassemblera qu'une ridicule "procession de trois voitures" pour ses funérailles (GG 181). De la même façon, Monroe Stahr, qui émerveillait les foules de ses films, est remis en question sur son propre terrain à la suite de luttes diverses avec les syndicats, les financiers et les écrivains. Anthony, dont les soirées attiraient de nombreux invités, est vu à la fin du roman seul avec ses timbres, assis par terre dans un rayon de soleil (BD 446), puis, pour la dernière fois, misérablement isolé sur le pont d'un bateau, pensant : "He had been alone, alone -facing it all." (BD 449). De la même façon, à la fin de *Paradise*, Amory, qui a totalisé un bon nombre de conquêtes féminines et d'amitiés étudiantes, s'aperçoit que sa différence l'isole et il s'écrie : "'I know myself, [...] but that is all.'" (S 255). Dick Diver, lui, se singularise toujours parmi les groupes qui évoluent autour de lui mais, comme Gatsby, au début, c'est de façon positive. Il est alors admiré de tous ; au cours de leur dernière entrevue, Mary Minghetti lui confie : "'Everybody loved you. You could've had anybody you wanted for the asking-'" (T 311). En fin de roman, il est abandonné de tous et finalement éliminé du texte :

⁸⁸ - "Par le fait seul qu'il fait partie d'une foule, l'homme descend donc plusieurs degrés sur l'échelle de la civilisation. Isolé, c'était peut-être un individu cultivé, en foule c'est un instinctif, par conséquent un barbare. Il a la spontanéité, la violence, la férocité, et aussi les enthousiasmes et les héroïsmes des êtres primitifs." ; "La foule est impulsive, mobile, irritable. Elle est conduite presque exclusivement par l'inconscient." ; "Les sentiments de la foule sont toujours très simples et très exagérés. La foule ne connaît donc ni doute ni incertitude.", Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse* (Paris, Payot, 1988), pp. 132-133.

⁸⁹ - René Girard, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁰ - R.Rougé, "F.Scott Fitzgerald : La femme et la mort", *Études Anglaises*, vol. 21, p. 167.

⁹¹ - Il exhibe tous les signes victimaires répertoriés par René Girard dans *Le Bouc émissaire* : "[...] ce sont toutes les qualités extrêmes qui attirent, de temps à autre, les foudres collectives, pas seulement les extrêmes de la richesse et de la pauvreté, mais également ceux du succès et de l'échec, de la beauté et de la laideur, du vice et de la vertu, du pouvoir de séduire et du pouvoir de déplaire ; c'est la faiblesse des femmes, des enfants et des vieillards, mais c'est aussi la force des plus forts qui devient faiblesse devant le nombre. Très régulièrement les foules se retournent contre ceux qui ont d'abord exercé sur elles une emprise exceptionnelle.", *op. cit.*, p. 31.

[...] his latest note was post-marked from Hornell, New York, which is some distance from Geneva and a very small town; in any case he is almost certainly in that section of the country, in one town or another (T 313).

De par leur singularité vis-à-vis de la communauté où ils évoluent, les héros de Fitzgerald inquiètent ; après un temps de fascination, ils seront sacrifiés pour écarter le danger de la différence. Enfin, pour que le sacrifice soit valable et permette le retour du calme et de la paix, ils sont des victimes expiatoires idéales, membres de la communauté ayant suffisamment de caractéristiques qui les en isolent : "[They were] within and without [...]" (GG 42).

Nous avons déjà longuement remarqué le rôle clé de la fête dans le jeu de la violence et la transgression des interdits, il est donc évident qu'elle sera finalement le théâtre du sacrifice : "La fête proprement dite n'est qu'une préparation au sacrifice qui marque à la fois son paroxysme et sa conclusion."⁹². Le roi des fous choisi par la foule n'est qu'un roi temporaire, une victime en instance de sacrifice qui sera finalement immolée. Les héros fitzgeraldiens sont choisis comme rois des fous et l'issue de la vaste mascarade leur sera nécessairement fatale⁹³. Aussi bien lors de ses soirées à la Villa Diana que sur sa plage, Dick assume de toute évidence ce rôle de roi temporaire ; il est alors le héros de tous et le point convergent des regards, comme dans le passage suivant, par exemple :

[...] the man in the jockey cap was giving a quiet little performance for this group; he moved gravely about with a rake, ostensibly removing gravel and meanwhile developing some esoteric burlesque held in suspension by his grave face. Its faintest ramification had become hilarious, until whatever he said released a burst of laughter (T 4-5).

Cette description des jeux de plage de Dick l'installe dans sa position de roi temporaire, une casquette en guise de couronne, un râteau tenant lieu de sceptre et un air digne et grave de monarque. Avec Gatsby, on retrouve le même processus : son habitation est d'un luxe royal, "a colossal affair" (GG 11) précise Nick, elle est désignée couramment comme "Gatsby's mansion" (GG 11) et une armada de serviteurs y fourmille pour accomplir d'innombrables tâches. Son geste d'adieu aux invités est celui d'un monarque isolé de la foule bruyante, en position proéminente sur le perron de sa demeure royale et sous le feu des projecteurs :

A wafer of a moon was shining over Gatsby's house, making the night fine as before, and surviving the laughter and the sound of his still glowing garden. A sudden emptiness seemed to flow now from the windows and the great doors, endowing with complete isolation the figure of the host, who stood on the porch, his hand up in a formal gesture of farewell (GG 62).

Anéantir le pseudo-roi, c'est également détruire sa demeure. A la fin de *Tender*, Dick

⁹² - René Girard, *La Violence et le sacré*, op. cit. p. 171.

⁹³ - "[...] le *mock king* règne sur une fête à laquelle sa mort fournira une conclusion sacrée adéquate. Le thème de la fête et celui du sacrifice du roi réel ou parodique sont perpétuellement associés [...] cela n'a rien de surprenant puisque la fête ne fait jamais que reproduire la crise sacrificielle en tant que celle-ci trouve sa résolution dans le mécanisme de la victime émissaire ; c'est cette victime émissaire qui est perçue comme 'divine', 'royale', 'souveraine', chaque fois que le rétablissement de l'unité lui est personnellement attribué.", *ibid.*, p. 420.

quitte sa plage et sa villa à tout jamais après une dernière bénédiction à un lieu déjà envahi par une foule de parasols étrangers (T 312). La maison de Monroe Stahr au bord de la mer demeure, elle, inachevée pour toujours ; quant à la luxueuse habitation de Gatsby, elle est la proie des enfants curieux (GG 174) et son perron, auparavant majestueux, est défiguré par un mot obscène inscrit avec un morceau de brique (GG 187), le palais est devenu un symbole d'échec : "that huge incoherent failure of a house" (GG 187).

Dans cette atmosphère de préparation au sacrifice, le personnage de Wolfsheim semble exhiber les attributs d'un shaman qui aurait peut-être déjà participé à ce rite précédemment. Les molaires (GG 78) qu'il porte en guise de boutons de manchettes évoquent une sorte de talisman ou de trophée qu'il aurait obtenu à la suite d'une lutte violente. Il est associé au Milieu, il y tient même une position d'importance, peut-être confortée par la mort de Rosenthal qu'il déclare regretter amèrement (GG 76). Cette image de l'ami tué rappelle d'ailleurs étrangement la mort du père assassiné par ses fils en quête de pouvoir, selon le schéma freudien. C'est lui, enfin, qui prétend avoir "fait" de Gatsby ce qu'il est (GG 178), c'est donc lui qui a permis au héros, grâce à ses activités, de devenir le pseudo-roi de West Egg ; il lui survivra, comme à Rosenthal, sans oser apparaître à ses funérailles, disparu au moment opportun, peut-être déjà en quête d'un nouveau roi.

Le choix de la victime à sacrifier permet l'unification du reste de la communauté. A la fin de *Gatsby*, tous les invités d'autrefois se refondent dans un groupe absent aux funérailles, le couple Buchanan s'est ressoudé et a disparu, la chaleur torride et l'agitation des fêtes violentes ont cessé pour laisser place au rythme calme de la pluie, aux ultimes bénédictions et, enfin, à une vision féconde : "-a fresh, green breast of the new world." (GG 187). De la même façon, dans *Tender*, la disparition de Dick est le signal de l'apaisement. Nicole, libérée de sa névrose, peut se remarier avec Tommy, Baby se sent soulagée d'être débarrassée d'un beau-frère embarrassant et Mary Minghetti retrouve son assurance face à un Dick déchu :

"I always thought you knew a lot," Mary said enthusiastically. "More about me than any one has ever known. Perhaps that's why I was so afraid of you when we didn't get along so well." (T 314).

La plage reprend enfin son activité normale, l'ouragan de l'été est passé. L'ébauche de fin de *Tycoon*, qui prévoyait la mort du héros, mais également de son ennemi juré Brady, devait, elle aussi, signifier le retour à la tranquillité, Cecilia en repos dans un sanatorium (LT 168) et Kathleen à jamais maintenue à l'écart du tourbillon d'Hollywood. La fin de *The Beautiful* marque le début d'une existence morne mais tranquille pour le couple Patch puisque le héros est désormais privé de toute volonté propre et que Gloria va mener la vie plaisante d'héritière qu'elle a toujours souhaitée. *Paradise* est le seul roman où le héros semble relativement épargné, il se retrouve néanmoins seul et abandonné, laissant ainsi le reste de la communauté fonctionner sans lui et comprenant que ses connaissances humaines se limitent à lui-même.

La violence omniprésente s'apaise avec la disparition du héros. Il a joué une sorte de rôle sacré de rédempteur en étant la victime émissaire de son groupe. Par sa mort ou sa disparition, il opère une "*katharsis*", mais il dit aussi l'éternelle division douloureuse du

sujet car il est le double monstrueux mis à mort, l'autre partie de soi, l'inconscient sombre et terrifiant que chacun veut ignorer.

V Conclusion

La violence qui marque de son sceau tous les romans de Fitzgerald culmine et se dissout finalement après transgression des interdits dans un sacrifice ultime du héros qui ramène paix et fécondité à la communauté. Cette violence dit le désir de chacun et l'angoisse face à la différence. Elle est la conséquence de la fissure interne de tout individu, elle exprime cette division de l'être humain à laquelle nul ne peut échapper.

Si le héros fitzgeraldien est un bouc émissaire progressivement encerclé et mis à mort par une communauté violente tentant de réinstaurer la paix en son sein, il est aussi cerné par le roman tout entier, il est isolé et encerclé par l'écriture, puis livré en sacrifice au lecteur. Ce coup final et fatal est conjointement porté au héros et à l'auteur, qui doit se défaire de son texte pour lui donner vie, puisque la mort de l'auteur conditionne l'existence de l'oeuvre :

[...] la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence⁹⁴. [...] la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur⁹⁵. [...] la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence ; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture⁹⁶.

Comme le déclare Sollers, l'écriture est empreinte d'une extraordinaire violence :

L'acte scriptural est un risque qui déclenche le monde des phénomènes, l'éclair, l'orage, la pluie, la foudre, comme sa réponse dialectique, la possibilité d'un chaos castrateur et vengeur venant mutiler celui qui prétend s'y insérer "comme un autre", celui qui veut être simplement "celui", le "celui" de sa volonté pouvant à son tour légiférer dans le texte et dire : "Mais, enfin, c'est comme ça."⁹⁷.

L'oeuvre doit passer par le sacrifice de l'écriture pour faire du sens. La violence omniprésente dans les romans de Fitzgerald contribue à la présentation d'un être humain soumis à l'explosion et la division et qui échoue dans sa recherche d'unité ; il est l'homme installé dans le discontinu et le parcellaire et c'est dans cette pulvérisation que l'écriture trouve ses racines. L'acte d'écriture est un acte de violence qui culmine dans la mort de l'auteur donnant vie à son oeuvre selon le schéma classique du sacrifice source de vie :

C'est généralement le fait du sacrifice d'accorder la vie et la mort, de donner à la mort le rejaillissement de la vie, à la vie la lourdeur, le vertige et l'ouverture de la mort. C'est la vie mêlée à la mort, mais en lui, dans le même moment, la mort est signe de vie, ouverture à l'illimité⁹⁸.

⁹⁴ - Roland Barthes, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁵ - *Ibid.*, p. 69.

⁹⁶ - Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Bulletin de la société française de philosophie (juillet-septembre 1969)*, 63^e année, vol. 3, p. 78.

⁹⁷ - Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 154.

Chapitre deux. Guerre des sexes

I Introduction

En 1920, lorsque Fitzgerald fit son entrée très remarquée sur la scène littéraire avec *Paradise*, il lançait une véritable bombe sociale avec son portrait de la jeune fille révolutionnaire des Années Folles, la "flapper". Il dévoilait alors au public ses habitudes, son comportement et son caractère, à la vive consternation de nombreuses mères victoriennes encore ignorantes des frasques de leur progéniture et au grand plaisir d'une certaine jeunesse américaine ravie de devenir pour la première fois la vedette d'une oeuvre littéraire. Cette jeune fille nouvelle allait rester l'élément primordial de sa vie et de sa fiction. Elle allait faire sa célébrité, mais paradoxalement, elle allait aussi lui coller à la peau jusqu'à l'écoeurement⁹⁹. Même si de *Paradise* à *Tycoon* elle allait vieillir d'une dizaine d'années passant ainsi de jeune fille à jeune femme, elle conserverait néanmoins les caractéristiques essentielles de cette nouvelle femme des années vingt qui ouvrit la voie à un comportement féminin différent de celui du passé, menant finalement jusqu'à certaines prises de position féministes au cours de nos dernières décennies. Si cette nouvelle femme est au coeur de la création romanesque de Fitzgerald, il nous appartiendra de découvrir le portrait social et historique qu'il en brosse ainsi que la représentation littéraire qu'il en a faite.

Face à cette femme, l'homme de l'Entre-deux-guerres, déconcerté, allait devoir s'adapter, modifier son attitude, ou se heurter brutalement à une situation inédite. Il se trouva ainsi entraîné dans une implacable guerre des sexes, conflit central de l'oeuvre et de la vie de Fitzgerald, mais aussi de Zelda, son épouse.

Dans *Théorie des exceptions*, Sollers déclare : "Pourquoi lit-on des romans ? Assez d'hypocrisie : pour se renseigner sur les situations sexuelles."¹⁰⁰. Si Fitzgerald, malgré sa description d'une jeunesse révolutionnaire, est tenu pour un écrivain chaste et relativement puritain dont "la sexualité s'arrête au niveau du visage"¹⁰¹, il est cependant évident que ses romans nous parlent de "situations sexuelles", même si ce discours demeure, la plupart du temps, dans le non-dit, "le degré zéro de l'écriture". Il est clair qu'il nous offre la peinture d'une guerre des sexes implacable, d'une lutte sauvage en

⁹⁸ - Georges Bataille, *op. cit.*, p. 102.

⁹⁹ - Il écrivit : "[...] I'll go mad if I have to do another débutante, which is what they want." et "If I had anything to do with creating the manners of the contemporary American girl I certainly made a botch of the job.", *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, pp. 164, 362.

¹⁰⁰ - Philippe Sollers, *Théorie des exceptions* (Paris, Folio/essais, 1986), p. 299.

¹⁰¹ - Georges M. Sarotte, *Comme un frère, comme un amant* (Paris, Flammarion, 1976), p. 233.

corrélation avec la violence fondamentale de son oeuvre. Cette fêlure amoureuse et cette obsédante question sexuelle que Fitzgerald exprime à travers toute son oeuvre constituent de toute évidence l'un des piliers de sa création romanesque. Si les relations entre les sexes passent par le temps de la séduction, il s'agit là d'un premier pas vers le combat des sexes. Hommes et femmes se trouvent toujours en fin de compte confrontés à la séparation tout entière présente dans le substantif "séduction", qui fait écho au "seducere" latin, évoquant la séparation et la coupure. Au coeur de cette guerre des sexes se trouve la différence sexuelle impossible à dire, l'immense séparation indicible contenue dans le mot "sexe" dérivé du latin "secare" faisant référence encore une fois à la séparation. Nous serons donc conduits à conclure en nous intéressant à ce que Fitzgerald nous dit sur ce conflit des sexes, sur cette question sexuelle que se posait une société se dépouillant de ses traditions inhibitrices puritaines et victoriennes, mais qui prenait conscience que la barrière était au-delà de la loi sociale et ne savait l'exprimer.

II Aphrodita americana

M. Bradbury indique que Fitzgerald commença pendant l'Entre-deux-guerres "à enquêter sur le désordre sexuel de l'époque."¹⁰² C'est la femme, ou plus souvent la jeune fille, qui semble être le fleuron de cette révolution sociale et culturelle des années vingt¹⁰³. Cette femme à l'allure nouvelle est l'héroïne des romans de Fitzgerald, qui en fut d'ailleurs l'un des premiers chantres littéraires. Dans sa biographie de l'auteur, Le Vot nous indique que la jeune fille idéale d'avant guerre, qui était vaporeuse et pudique, fut vite remplacée dans les années vingt par la "flapper" illustrée par les caricatures de John Held Jr¹⁰⁴. Selon Le Vot, la "femme-violon", aux hanches et à la poitrine amples mais à la taille mince, cédait la place à la "femme-clarinette", juvénile, stridente, garçonnière, grêle et acide¹⁰⁵.

Même si la "flapper", ou garçonnière, cache ses formes sous des vêtements plus flous qu'auparavant¹⁰⁶, elle choisit cependant des étoffes fines qui laissent deviner son corps, et se dénude progressivement. Elle a bien sûr abandonné son corset pour une plus grande liberté corporelle. En outre, les premiers bas de couleur chair font leur apparition et,

¹⁰² - Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel* (Oxford, Oxford University Press, 1992), p. 90. Frederick Lewis Allen évoque la panique suscitée chez la génération précédente par les nouveaux comportements sociaux, ceux des jeunes filles en particulier : "The war had not long been over when cries of alarm from parents, teachers and moral preceptors began to rend the air.", *Only Yesterday* (New York, Harper Perennial, 1964), p. 74.

¹⁰³ - "The most conspicuous sign of what was taking place was the immense change in women's dress and appearance.", *ibid.*, p. 85.

¹⁰⁴ - André Le Vot, *Scott Fitzgerald* (Paris, Julliard, 1979), p. 109.

¹⁰⁵ - *Ibid.*, p. 110.

¹⁰⁶ - Frederick Lewis Allen décrit ainsi l'apparence de la femme fétiche des romans et nouvelles de Fitzgerald : "The 'flappers' wore thin dresses, short-sleeved and occasionally (in the evening) sleeveless; some of the wilder young things rolled their stockings below their knees, revealing to the shocked eyes of virtue a fleeting glance of shin-bones and knee-cap [...]", *op. cit.*, p. 74.

même s'ils ne sont pas roulés jusque sous le genou, ils donnent l'illusion de la nudité. Ainsi, par son vêtement, la garçonne exprime sa liberté sexuelle ; elle se dénude pour mieux plaire et dire son corps. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant qu'un passage de *The Beautiful* soit intitulé "A Lady's Legs" (BD 43). Cette dénudation souleva d'ailleurs l'indignation des générations plus âgées¹⁰⁷.

Non contente de la liberté acquise en se dénudant, la garçonne en revendique une autre en coupant ses longs cheveux. Tout naturellement, Fitzgerald, le champion de la "flapper", a intitulé une de ses nouvelles : "Bernice Bobs her Hair"¹⁰⁸. A peine sortie de sa clinique suisse, Nicole affirme sa nouvelle liberté ainsi qu'une certaine indépendance vis-à-vis de son traumatisme sexuel et de sa soumission aux hommes par l'intermédiaire de son père, en se faisant couper les cheveux devant une Baby impuissante (T 150). Gloria, elle, coupe ses cheveux par défi alors que cette mode n'est même pas encore pleinement établie (BD 124). Si par son vêtement la garçonne dévoile son corps et se fait séductrice, avec ses cheveux, elle semble, au premier abord, priver l'homme d'un élément de séduction et d'évocations érotiques¹⁰⁹. Cependant, en coupant ses cheveux, elle ne devient pas un jeune homme, au contraire, en privant l'homme de cet attribut érotique, elle en dit encore plus intensément l'absence. Elle augmente sa séduction en apparaissant comme la détentrice d'un pouvoir de suppression, de castration : elle est celle qui peut dire l'élément absent, elle devient tout entière le symbole de cette absence. En fait, elle augmente le pouvoir de ce symbole érotique en le supprimant. D'ailleurs, c'est le même processus qui est mis en oeuvre quand elle dissimule ses formes sous des robes floues à la taille basse, elle dit son corps en le dissimulant.

L'utilisation intensive du maquillage¹¹⁰, auparavant réservé aux femmes de moralité douteuse, est un autre signe que la garçonne a pour objectif premier de plaire et de séduire. Toutes les héroïnes de Fitzgerald sont poudrées et maquillées, certaines outrageusement même comme la soeur de Myrtle (GG 36). En réalité ce maquillage est un masque, une peinture de guerre convenant à la lutte implacable que livre cette garçonne séductrice à tous les hommes qui croisent son chemin.

Enfin, un des accessoires courants de cette guerrière est le collier, souvent un long collier de perles qu'elle brandit tout en dansant cette sauvage danse de guerre : le Charleston. Même sur la plage, Nicole ne le quitte pas (T 4,15). Pour son mariage, Daisy reçoit un collier de perles de la part de Tom (GG 83) et c'est peut-être un autre collier de

¹⁰⁷ - Aux reproches de ses parents conservateurs, elle prétendra : "The men won't dance with you if you wear a corset", *ibid.*. Une journaliste de mode du *New York Times* écrivit : "[...] 'the American woman ... has lifted her skirts far beyond any modest limitation,' [...]", *ibid.*.

¹⁰⁸ - Francis Scott Fitzgerald, "Bernice Bobs her Hair", *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald* (London, éd. par Matthew J. Brucoli, Abacus, 1992), pp. 25-47.

¹⁰⁹ - Cf. le poème de Baudelaire évoquant la puissance érotique de la chevelure, Charles Baudelaire, "La Chevelure", *Les Fleurs du mal* (Paris, Bordas, 1976), p. 42.

¹¹⁰ - Frederick Lewis Allen cite Dorothy Speare : "The intoxication of rouge is an insidious vintage known to more girls than mere man can ever believe.", *op. cit.*, p. 74.

perles qu'il va lui acheter à la fin du roman (GG 186). Si cet ornement peut rappeler une chaîne qui maintiendrait ces femmes en esclavage au service de leur époux, il peut à d'autres moments ressembler plus à un lasso que la garçonne lancerait pour capturer ses proies, rappelant ainsi la vie rustique des pionniers. D'ailleurs, lorsque Maria Wallis commet le meurtre de la gare, un porteur remarque que son revolver est une "vraie perle" (T 85). En outre, en tant que chaînes, ces colliers ne savent jamais retenir la garçonne contre son gré : Nicole quitte Dick et Daisy choisit, par faiblesse, mais de son propre chef, de rester avec Tom.

Ainsi, uniquement d'après ces quelques précisions sur la mode originale adoptée par la garçonne, nous devinons son envie de liberté mais également son grand désir de séduction, une séduction bien loin des considérations romantiques des générations précédentes mais, au contraire, fortement influencée par le discours freudien de l'époque mettant en avant l'importance de la sexualité¹¹¹. Ce désir de séduction vise non pas à l'unité, mais il proclame la séparation fondamentale entre les sexes et l'affrontement qui les perturbe.

Ayant évoqué l'apparence de cette nouvelle femme qui côtoie tous les héros de Fitzgerald, il nous faut maintenant considérer ses moeurs et son comportement tels qu'ils nous sont dépeints à travers l'oeuvre de l'auteur. Si le plafond du restaurant où Nick rencontre Wolfshiem (GG 76) est de style presbytérien et rappelle par conséquent une certaine morale puritaine à la base de l'identité new-yorkaise, il représente néanmoins des nymphes, personnages mythiques peu vêtus, à la liberté sexuelle bien connue, qui évoquent étonnamment la nouvelle génération. Dans *Paradise*, Fitzgerald dresse un portrait très détaillé de la garçonne, dont les caractéristiques majeures se retrouveront chez toutes ses héroïnes même plus âgées. Il est évident que ses mots d'ordre sont liberté, émancipation et séduction. Dans *Paradise*, l'importance de cette nouvelle femme saute aux yeux même sans se plonger dans le texte puisqu'un chapitre entier est intitulé "The Débutante" (S 155) et qu'un sous-chapitre a pour titre "Petting" avec le sigle "P.D." ("Popular Daughter") qui apparaît huit fois en deux pages dans toute l'importance de ses majuscules (S 60-61). L'auteur nous présente une femme extrêmement libre dans son comportement et ses distractions, qui ne se soucie que d'elle-même et de son contentement. Son rythme de vie s'organise autour de son plaisir et jamais des convenances. Son allure physique est sa préoccupation première, le flirt son activité de prédilection et entre seize et vingt-deux ans, elle change de fiancé tous les six mois (S 60). Son égoïsme et son hédonisme sont très bien résumés au début du chapitre "The Débutante" : "[...] her philosophy is carpe diem for herself and laissez faire for others." (S 158). Lorsqu'Alec se renseigne pour savoir si Rosalind, la garçonne type, se comporte bien, Cecelia lui répond : "Not particularly well. Oh, she's average -smokes sometimes, drinks punch, frequently kissed- oh, yes -common knowledge- one of the effects of the war, you know." (S 158). Elle joue constamment avec les hommes de son entourage un

¹¹¹ - "Thanks to the spread of scientific skepticism and especially to Sigmund Freud, the dogmas of the conservative moralists were losing force and the dogma that salvation lay in facing the facts of sex was gaining.", *ibid.*, p. 92. "One of the most striking results of the revolution was a widely pervasive obsession with sex. To listen to the conversation of some of the sons and daughters of Mr and Mrs Grundy was to be reminded of the girl whose father said that she would talk about anything; in fact, she hardly ever talked about anything else.", *ibid.*, p. 98.

jeu cruel qui est d'ailleurs plus proche d'une guerre implacable, d'une lutte entre une chatte et un souriceau. Parlant toujours de Rosalind, Cecelia précise à Alec : "[...] she treats men terribly. She abuses them and cuts them and breaks dates with them and yawns in their faces -and they come back for more." (S 157). C'est un véritable combat¹¹² qui est engagé entre Amory et Isabelle mais il est là aussi présenté sous forme de jeu : "Moreover, amateur standing had very little value in the game they were playing, a game that would presumably be her principal study for years to come." (S 67). Il n'est d'ailleurs pas anodin de remarquer que la majorité du chapitre "The Débutante" est rédigée sous forme dramatique, la forme du jeu de théâtre qui dit si bien le jeu cruel de Rosalind avec les hommes. Au cœur de ce dialogue entrecoupé de didascalies se trouve la confrontation suprême, le jeu tragique qui se déroule entre "He" et "She", Amory et Rosalind bien sûr, mais aussi tous les hommes aux prises avec les impitoyables garçonnnes (S 161-164). Cette confrontation entre "He" et "She" semble être le résumé extrêmement condensé de la lutte des sexes à laquelle se livrent tous les personnages de Fitzgerald. L'universalité de ces deux pronoms personnels annonce que le conflit frappe tous les individus et les classe en deux clans adverses selon leur sexe. Dans *Tender*, Tommy Barban est très critique vis-à-vis du comportement violent de ces femmes américaines puisqu'il déclare à Nicole :

"When I was in America last there were girls who would tear you apart with their lips, tear themselves too, until their faces were scarlet with the blood around the lips all brought out in a patch -but nothing further." (T 293).

Ces jeunes filles émancipées sont aux antipodes de leur mère victorienne pour qui le mariage et la maternité constituaient les fondements de la société. La maternité n'est plus le but de leur vie, elle devient tout juste un sujet de conversation anodin de soirée, et encore, en termes obstétriques crus, ce que n'aurait jamais fait la génération précédente (GG 57). D'ailleurs, même les poules ne couvent plus d'oeufs chez Fitzgerald, mais des rochers, comme sur la photographie de McKee (GG 35). Dans *Paradise*, Beatrice annonce le désintérêt des femmes pour le mariage dans son comportement vis-à-vis du sien : "In less important moments she returned to America, met Stephen Blaine and married him -this almost entirely because she was a little bit weary, a little bit sad." (S 12). Plus loin, dans une conversation avec Amory, Eleanor déclare avec amertume qu'elle est vouée au mariage : "the sinking ship of future matrimony" (S 216). Pleinement consciente de l'injustice de sa position en tant que femme, elle se révolte : "'Rotten, rotten old world,' broke out Eleanor suddenly, 'and the wretchedest thing of all is me -oh, why am I a girl?'" (S 216). Dans *Gatsby*, Daisy évoque également son mariage avec beaucoup de cynisme, ne se souvenant que d'éléments anodins : "'Still -I was married in the middle of June, [...] Louisville in June! Somebody fainted. Who was it fainted Tom?'" (GG 133). Voyant qu'elle a donné naissance à une fille et ayant peu d'illusions sur le statut féminin dans la société, elle déclare amèrement : "'I'm glad it's a girl. And I hope she'll be a fool -that's the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool.'" (GG 24)¹¹³.

Dans *The Beautiful*, Gloria commence par se déclarer farouchement anticonformiste,

¹¹² - Nancy Milford déclare : "[...] the Flapper awoke from her lethargy of sub-deb-ism, bobbed her hair, put on her choicest pair of earrings and a great deal of audacity and rouge and went into battle.", il s'agit du combat des sexes bien sûr, *Zelda Fitzgerald, op. cit.*, p. 91.

rejetant le mode de vie de ses parents :

"I don't like being twenty-two. I hate it more than anything in the world." "Being twenty-two?" "No. Getting old and everything. Getting married." "Don't you ever want to marry?" "I don't want to have responsibility and a lot of children to take care of." (BD 64).

Un peu plus tard, elle s'insurgera contre les mariages traditionnels qui lui semblent si insipides :

"What grubworms women are to crawl on their bellies through colourless marriages! Marriage was not created to be a background but to need one. [...] I refuse to dedicate my life to posterity. Surely one owes as much to the current generation as to one's unwanted children. What a fate -to grow rotund and unseemly, to lose my self-love, to think in terms of milk, oatmeal, nurse, diapers...Dear dream children, how much more beautiful you are, dazzling little creatures who flutter (all dream children must flutter) on golden wings - Such children, however, poor dear babies, have little in common with the wedded state." (BD 147).

Si Isabelle Archer¹¹⁴ se laisse piéger par le jeu du mariage malgré ses convictions premières, les héroïnes de Fitzgerald entendent elles utiliser le mariage à leurs fins, ne reniant jamais complètement leurs rêves d'indépendance.

Ces jeunes femmes ont l'ambition de n'être pas uniquement des épouses et des mères ; luttant contre leurs caractéristiques fondamentales et naturelles, elles se sentent "sophistiquées"¹¹⁵. Cet adjectif, ou le substantif de la même racine, repris plusieurs fois pour les décrire (S 13,64, GG 24) exprime l'idée qu'elles se font d'elles-mêmes : elles sont raffinées et cultivées, elles ne se contentent pas des plaisirs ordinaires prévus jusqu'alors pour les femmes. Le "garçon bien comme il faut" qui plaît à leur mère ennuie profondément les jeunes filles, ou à la rigueur, les fait rire tellement il est ridicule (BD 51). Elles se sentent vivre quand elles peuvent s'affranchir des restrictions établies par le monde masculin. A la fin de *Tender*, Nicole se découvre une nouvelle jeunesse et énergie quand elle parvient à dépasser les contraintes imposées par les hommes :

In the fine spring morning the inhibitions of the male world disappeared and she reasoned as gaily as a flower, while the wind blew her hair until her head moved with it (T 274).

Si les nouvelles femmes scandalisent leur mère, elles choquent parfois même certains hommes aux réactions puritaines¹¹⁶. Dans *Gatsby*, Tom et Nick montrent tous deux leur

¹¹³ - Ces mots correspondent à peu près à ceux de Zelda lors de la naissance de Scottie, *ibid.*, p. 84.

¹¹⁴ - Henry James, *The Portrait of a Lady* (Harmondsworth, Penguin, 1971), *passim*.

¹¹⁵ - Les contrastant avec les Puritains et Victoriens de la génération précédente, Frederick Lewis Allen décrit leur état d'esprit ainsi : "It was better to be modern, -everybody wanted to be modern,- and sophisticated, and smart, to smash the conventions and to be devastatingly frank.", *op. cit.*, p. 92.

¹¹⁶ - Essayant d'expliquer l'échec amoureux de certains jeunes héros de Fitzgerald, Nancy Milford remarque : "The fault seems to lie in the puritanical restraint of Scott Fitzgerald's boys rather than in his girls.", *op. cit.*, p. 31.

désaccord vis-à-vis de la liberté accrue dont jouissent certaines femmes. Alors que Jordan lui plaît et s'offre à lui, Nick refuse de se lancer dans une aventure avant d'avoir réglé certains détails pour avoir la conscience en paix ; peut-être est-il aussi un peu surpris par l'audace des filles de l'Est. Bien qu'il se défende d'avoir des exigences morales sévères vis-à-vis des femmes, "Dishonesty in a woman is a thing you never blame deeply-" (GG 65), il trahit néanmoins un certain malaise quand il soupçonne leur manque d'honnêteté :

She was incurably dishonest. She wasn't able to endure being at a disadvantage and, given this unwillingness, I suppose she had begun dealing in subterfuges when she was very young in order to keep that cool, insolent smile turned to the world and yet satisfy the demands of her hard, jaunty body (GG 64-65).

Il finira par quitter Jordan, la "mauvaise conductrice" (GG 65) ; en fait, la nouvelle conduite des garçonnnes ne lui convient pas. Toujours à propos de Jordan, Tom confie à Nick : "They oughtn't to let her run around the country this way." (GG 25). A la fête de Gatsby, il reprendra le même sujet mais de façon plus générale : "By God, I may be old-fashioned in my ideas, but women run around too much these days to suit me." (GG 110). De toute façon, pour lui, la société est en pleine décadence : "Civilization's going to pieces,' [...]" (GG 19). Son ultime terreur quant à la chute des valeurs familiales traditionnelles serait les mariages mixtes entre Blancs et Noirs. Amory aussi est un peu choqué par les nouveaux comportements féminins, sa stupeur se devine dans la description de la "Popular Daughter" :

Amory saw girls doing things that even in his memory would have been impossible: eating three-o'clock, after-dance suppers in impossible cafés, talking of every side of life with an air half of earnestness, half of mockery, yet with a furtive excitement that Amory considered stood for a real moral let-down (S 60).

En fait, au-delà de leur mode et de leur comportement directement observable, il semble évident qu'il y ait quelque chose de plus profond qui choque autant les hommes chez ces nouvelles femmes. Leur réaction trahit une incompréhension, pire même, une crainte.

Si toutes ces femmes choquent et scandalisent, c'est parce qu'elles recherchent le plaisir. Dans le cauchemar de Nick (GG 183), la femme vêtue de blanc et couchée sur une civière est ivre morte et a perdu tout sens des réalités, elle est une parodie poussée à l'extrême de ces nouvelles femmes en quête de plaisir. Elles sont à la recherche intime d'une jouissance qui leur est propre et qui demeure un mystère pour des hommes qui ne s'y sont jamais intéressés auparavant. Cette recherche de jouissance remet leurs positions les plus assurées en question ; très individualiste, elle ne laisse que très peu de place à l'Autre. La femme se résume alors dans le personnage mythique du sphinx, être monstrueux et énigmatique, femme au corps de bête qui déconcerte et effraie¹¹⁷.

Le Vot insiste dans sa biographie de Fitzgerald et sa thèse sur le désir des héroïnes de l'auteur de s'amuser :

[...] égale de l'homme dans le sport, le travail ou l'amour, et n'attendant de lui que la confirmation de son autonomie et de sa liberté. Dans le concert amoureux,

¹¹⁷ - "La rencontre de cette figure énigmatique de la féminité ne menace-t-elle pas tout sujet ?", Michèle Montrelay, *L'Ombre et le nom* (Paris, Editions de Minuit, Collection "Critique", 1977), p. 66.

c'est elle qui choisit la clé et qui donne le la. Elle refuse l'ennui et la monotonie. Elle veut être amusée. Et son partenaire devra se transformer en magicien, métamorphoser le quotidien, changer la vie¹¹⁸. [...] la femme attendait de l'homme qu'il se fasse le pourvoyeur de la fête et l'ordonnateur de ses spectacles. [...] Un autre type de contrainte vient limiter singulièrement le "jeu" qui porte le personnage à se dépenser pour ceux qui réclament son aide, celui introduit par la femme qui entend se réserver l'exclusivité du spectacle¹¹⁹.

Pourvoyeur de son plaisir certes, mais selon quelle direction puisque l'homme ne sait pas où réside le plaisir de cette garçonne, ni comment définir sa jouissance ? De plus, on pourrait argumenter que si ces femmes adorent que les hommes les amusent, elles semblent encore plus apprécier le rôle de meneuse et de grande organisatrice, elles trouvent en cela une jouissance bien supérieure à celle procurée par le petit spectacle des hommes pour elles.

Ce sont elles qui mènent la danse lors des fêtes de Gatsby, elles leur donnent leur vivacité et leur énergie. Au chapitre trois, c'est la soi-disant doublure de Gilda Gray qui lance la fête :

Suddenly one of those gypsies, in trembling opal, seizes a cocktail out of the air, dumps it down for courage and, moving her hands like Frisco, dances out alone on the canvas platform. A momentary hush; the orchestra leader varies his rhythm obligingly for her, and there is a burst of chatter as the erroneous news goes around that she is Gilda Gray's understudy from the Follies. The party has begun (GG 46-47).

De par son nom, Miss Baedeker (GG 69), une habituée de ces fêtes, est un véritable guide. Alors que de nombreuses jeunes filles dansent entre elles sans besoin de cavalier, les jumelles donnent une petite représentation : "A pair of stage twins, who turned out to be the girls in yellow, did a baby act in costume [...]" (GG 53). Plus tard, une d'entre elles accompagne au piano une chanteuse rousse (GG 57). De toute évidence ces jeunes filles n'attendent pas qu'un homme les amuse, elles sont maîtresses de leur propre plaisir. De la même façon qu'elles animent la soirée seules, c'est elles qui mèneront le jeu de l'amour comme nous l'avons déjà remarqué pour *Paradise*.

Ces femmes sont aussi très sportives, comme Jordan, championne de golf, ou Rosemary, qui pratique la natation. Ce sont pour la plupart des danseuses émérites mais pas dans le style chéri par leur mère. Libres de leurs gestes, elles sont également libres de leurs déplacements. Nombreuses sont les femmes des romans de Fitzgerald qui se déplacent non accompagnées ou entre elles à travers les différents continents : Rosemary et sa mère, Baby Warren, Lady Caroline, Mary North, Maria Wallis, les "Gold Star Muzzers", Jordan Baker, etc.

Selon la nouvelle mode de l'époque, ce sont aussi des conductrices¹²⁰ et l'automobile devient tout un symbole de leur liberté et de leur recherche de sensations et de plaisir. M.Saporta parle de garçons-centaures enlevant dans leur voiture neuve des Sabines consentantes¹²¹. On pourrait ajouter que non seulement elles sont consentantes, mais

¹¹⁸ - André Le Vot, *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁹ - André Le Vot, *L'Univers imaginaire de Francis Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, pp. 508-509.

que ce sont souvent elles qui conduisent la voiture neuve¹²².

Dans un contexte de confusion, de violence et de mort, les héros classiques sont incapables de survivre au traumatisme, ou à la déception, causée par la Grande Guerre, la place était toute prête pour que la nouvelle femme instaure son hégémonie. D'ailleurs dans *The Beautiful*, bien qu'il en parle ironiquement, Maury annonce qu'il va au théâtre voir un sujet brûlant d'actualité : "We intend to spend the evening doing some deep thinking over life's problems. The thing is tersely called 'The Woman.' I presume that she will 'pay.'" (BD 23). Quoique Maury et ses amis feignent alors de l'ignorer et de s'en moquer, cette "Femme" qui a remplacé le héros du théâtre classique est bien au cœur des difficultés qu'ils rencontrent en cette époque de bouleversements ; elle triomphe sur la scène de théâtre mais aussi de la vie, et ceci à leurs dépens.

Les nouvelles femmes n'ont plus crainte d'avouer les désirs qu'elles ressentent. Méprisant les lois morales de leur mère et de la plupart des hommes, elles suivent leurs instincts sans entraves. Evoquant une fois de plus un certain aspect du mythe de l'ensauvagement, M. Bonnet¹²³ indique qu'elles sont fondamentalement des barbares sur lesquelles la société a posé un vernis trompeur. Nicole en prend progressivement conscience et découvre la vraie voie de sa liberté :

Either you think -or else others have to think for you and take power from you, pervert and discipline your natural tastes, civilize and sterilize you (T 287).

Si Dick la compare au pin de Géorgie, "Georgia pine" (T 273), c'est non seulement pour sa force, mais aussi pour la puissance de son désir car c'est une allusion au verbe "pine" qui signifie "désirer ardemment" ou "se languir". Dans sa lutte pour se libérer de Dick se dessinent leurs différences fondamentales vis-à-vis de la moralité : "[...] she fought him [...], her unscrupulousness against his moralities-" (T 299).

Outre l'infâme Lady Caroline, symbole de la chute de l'empire féminin pudique concomitant de celle de l'Empire britannique, "the pennon of decadence, last ensign of the fading empire." (T 268), Myrtle est sans doute la plus libre sexuellement et la plus sensuelle de toutes ces femmes, elle paye d'ailleurs très cher le prix de cette liberté. La

¹²⁰ - Lawrence E. Mac Phee explique comment le nom et le personnage de Jordan, la "mauvaise conductrice", ont été inspirés par le monde de l'automobile. Selon lui, Jordan viendrait du nom d'une voiture, alors que Baker ferait référence à la A.T. Baker and Company, spécialiste en sellerie automobile. Il argumente en outre que le personnage de Jordan correspond parfaitement aux jeunes filles modernes, libres, sportives, bronzées et souvent associées à l'Ouest des publicités des magazines de l'époque pour la Jordan. Il remarque par ailleurs que le golf était régulièrement évoqué dans les images publicitaires concernant cette voiture, "*The Great Gatsby's 'Romance of Motoring': Nick Carraway and Jordan Baker*", *Modern Fiction Studies* (été 1972), pp. 207-212.

¹²¹ - Marc Saporta, "Scott Fitzgerald en son temps", *Americana* (Paris, Presse de l'Université Paris Sorbonne, 1990), vol. 5, p. 71.

¹²² - MM. Allen et Le Vot nous indiquent que les années vingt virent l'avènement de la voiture avec conduite intérieure, ce qui procura un mini-lieu de vie aux jeunes gens en quête d'intimité. De façon plus prosaïque, ces deux auteurs citent un certain juge de Middleton qui dénonça les automobiles comme des "bordels motorisés" ; ceci fait référence à la pratique grandissante à cette époque du "petting", Frederick Lewis Allen, *op. cit.*, p. 82 ; André Le Vot, *Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 109.

¹²³ - Michèle Bonnet, "Le 'Moi' divisé dans *Tender is the Night* de F.S. Fitzgerald", *Americana, op. cit.*, p. 63.

punition fatale qui lui est infligée pourrait nous conduire à nous demander s'il s'agit d'une prise de position morale de l'auteur contre ces nouvelles femmes libérées, une revanche en quelque sorte de l'homme déconcerté, une réaction proprement puritaine de condamnation du plaisir de la chair. Tout le comportement gestuel de Myrtle exprime sa sensualité et son défi lancé à la bonne moralité. Sa vitalité sans cesse évoquée fait allusion à l'immensité de son désir sexuel :

[...] there was an immediately perceptible vitality about her as if the nerves of her body were continually smouldering. She smiled slowly and, walking through her husband as if he were a ghost, shook hands with Tom, looking him flush in the eye. Then she wet her lips [...] (GG 31).

Son accueil sensuel de Tom est sans équivoque. D'ailleurs, lors de leur première rencontre, elle ne pense qu'à une chose : "You can't live forever; you can't live forever." (GG 42). Alors que le geste de celui-ci est ouvertement sexuel, "[...] his white shirt-front pressed against [her] arm [...]" (GG 42), elle ne tient pas à résister ; la jouissance est à savourer dans l'instant. A l'image de Myrtle, les héroïnes des romans de Fitzgerald sont nombreuses à entretenir des liaisons extra-maritales. Jordan pense que Daisy devrait avoir "quelque chose" dans la vie, sous-entendu un amant, pour se distraire (GG 86). Quant à Daisy, elle pense jeter Nick et Jordan dans les bras l'un de l'autre (GG 25). Quand Nicole se sent guérie, elle prévoit avec délice la perspective d'avoir un amant ; d'abord elle hésite un peu : "She was somewhat shocked at the idea of being interested in another man -but other women have lovers- why not me?" (T 274) ; puis elle affirme son désir avec détermination : "- she wanted an 'affair'; she wanted a change." (T 289). L'aventure de Nicole et de Barban est d'ailleurs mise en parallèle avec celles des "poules" françaises et des soldats américains (T 293), ce qui nie à cette relation toute qualité sentimentale et insiste sur son côté purement physique. L'avenir de Nicole est peuplé d'hommes qu'elle pourra posséder sans les aimer : "New vistas appeared ahead, peopled with the faces of many men, none of whom she need obey or even love." (T 290). Elle va chercher sa jouissance au-delà de l'individu qui la lui procure, au-delà de sa propre identité humaine, Tommy est alors complètement utilisé : "[...] like a decapitated animal she forgot about Dick and her new white eyes, forgot about Tommy himself and sank deeper and deeper into the minutes and the moment." (T 292). Elle n'a aucun état d'âme à propos de son amant :

Nicole was glad he had known so many women, so that the word itself meant nothing to him; she would be able to hold him so long as the person in her transcended the universals of her body (T 294).

Elle refuse le statut de "Femme" conçu sur un modèle unique et immuable par des hommes dépassés par les événements. Elle sent que "la Femme" n'existe pas, il n'y a que "des femmes", toutes différentes¹²⁴.

Si Nicole a eu besoin d'un certain temps pour se libérer de son vernis social et exprimer ses désirs profonds, bien qu'à Caux elle lançât déjà effrontément à un Dick hésitant : "Give me a chance now." (T 153), il en va tout différemment de Rosemary. C'est peut-être dans le monde du cinéma que la jeune fille a appris à exprimer ses pulsions les plus intimes, à les exprimer, ou pire, à les feindre comme au cinéma, ce qui

¹²⁴ - Voir Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore* (Paris, Editions du Seuil, 1975), p. 13.

est d'autant plus inquiétant pour Dick et tous ses autres partenaires. Son patronyme est Hoyt, ce "y" ne saurait cacher la vraie nature de son nom et de son caractère ; bien que soi-disant vierge au début du roman, c'est une fille sensuelle qui recherche une aventure. En accord avec son nom, elle nous est tout d'abord présentée en train de rougir sous le soleil de la Côte d'Azur, mais aussi comme une sensuelle bonne nageuse qui n'hésite pas à se lancer dans les vagues (T 3). Elle s'endort sur la plage sous un soleil de plomb avec comme dernière vision avant le sommeil deux vagues piliers phalliques qui sont en fait les jambes d'un estivant. Elle se réveille finalement couverte de sueur ne voyant, comme par hasard, après cette métaphore sexuelle, que Dick sur la plage (T 9). Ainsi son personnage est défini dès le début du roman et sa liberté sexuelle ne fera qu'augmenter par la suite.

Ayant acquis l'accord de sa mère, elle se jette littéralement dans les bras de Dick sans honte et sans doutes quant au résultat. A Paris elle s'offre à lui sans ambiguïté ; pourtant, au début, Dick, surpris, feint de ne pas comprendre :

"Take me." "Take you where?" Astonishment froze him rigid. "Go on," she whispered. "Oh, please go on, whatever they do. I don't care if I don't like it -I never expected to- I've always hated to think about it but now I don't. I want you to." (T 64).

Autrefois dégoûtée par l'acte sexuel, Rosemary réclame maintenant son expérience personnelle, mais est-elle vraiment sincère ? Un peu plus tard, dans le taxi elle s'abandonnera à lui dans une étreinte passionnée annonçant déjà la reddition de Dick (T 74). Quelque temps après, les révélations de Collis Clay sur une sombre histoire entre un ami commun et la soi-disant pure Rosemary achèveront de mettre Dick mal à l'aise vis-à-vis de son innocence :

Suddenly his blood ran cold as he realized the content of Collis's confidential monologue. "-she's not so cold as you probably think. I admit I thought she was cold for some time. But she got into a jam with a friend of mine going from New York to Chicago at Easter [...] I guess there was some heavy stuff going on when the conductor came for the tickets [...]" (T 87-88).

Le motif du rideau baissé reviendra alors lancinant à travers tout *Tender* (T 88,89,90,94,100,167), tentant de dissimuler ce que Dick n'ose affronter : le désir et la jouissance féminine¹²⁵.

C'est à Rome que Rosemary dévoilera sa vraie personnalité de femme adulte. D'une part son aventure avec Dick est enfin consommée et, d'autre part, alors que pour lui il s'agit de sa première liaison extra-conjugale, elle lui avoue ouvertement qu'elle n'est plus vierge et qu'elle a eu de nombreux amants depuis Paris (T 211). D'ailleurs, il a été remarqué que maintenant elle avait du "sex-appeal" à l'écran (T 212). Collis fait alors une nouvelle remarque sur elle qui implique littéralement qu'elle mène une véritable existence de prostituée : " [...] she's a woman of the world -if you know what I mean. Believe me,

¹²⁵ - "L'homme est terrorisé par la menace que la féminité fait surgir sur 'son' refoulement. [...] les frustrations, les interdits, le mépris qui pèsent depuis des siècles sur la femme peuvent bien être absurdes, arbitraires, il n'importe : l'essentiel n'est pas là, mais dans le fait d'imposer l'abandon, à coup sûr, de la jouissance. Alors le scandale peut cesser : le sexe féminin témoigne de la castration symbolique.", Michèle Montrelay, *op. cit.*, p. 72.

has she got some of these Roman boys tied up in bags! And how!" (T 209). La conclusion du chapitre est alors évidente : "She wanted to be taken and she was, and what had begun with a childish infatuation on a beach was accomplished at last." (T 213). Rougissante de désir et de sensualité sur la plage, elle deviendra finalement "a white carnation" (T 63), blanche et insensible à l'image de l'impassible Baby, la vierge froide et sans désir, essentiellement tournée vers elle-même.

C'est dans *Tycoon*, que Fitzgerald nous donne les exemples les plus flagrants et les plus réalistes de la liberté sexuelle féminine de ses héroïnes. Kathleen, qui a été modelée sur Sheilah Graham, a vécu avec un homme quelque temps et est maintenant seule, elle se laissera assez facilement entraîner dans une aventure sans lendemain avec Stahr pour finalement partir avec un autre. Dans le passage de la maison inachevée du bord de mer, les deux personnages consomment leur amour lors de l'une des rares scènes d'amour charnel de l'oeuvre de Fitzgerald, quoiqu'en fait l'auteur nous en donne plutôt l'introduction et la conclusion, éludant le plus important entre un "on the floor" et un "Afterwards", un blanc entre les deux paragraphes suggérant leur acte :

He was not trembling now and held her again, as they knelt down together and slid to the raincoat on the floor. Afterwards they lay without speaking, and then he was full of such tender love for her that he held her tight till a stitch tore in her dress (LT 105).

Plus loin, Kathleen avoue franchement : "I think I was a bit sex-starved." (LT 112).

Cecilia aussi aimerait devenir la maîtresse de Monroe Stahr, mais c'est sans succès. Ses propos provocants font parfaitement écho au "Take me." de Rosemary (T 64) :

"I'm lonesome as hell. But I'm too old and tired to undertake anything." I went around the desk and stood beside him [Stahr]. "Undertake me." (LT 86).

Elle n'a pas l'innocence des jeunes Victoriennes et la découverte de la secrétaire nue de son père dans le placard du bureau ne la choque pas vraiment outre mesure (LT 123). De toute façon, elle déclare :

We don't take abuse like our mothers would have. Nothing -no remark from a contemporary means much. They tell you to be smart, they're marrying you for your money, or you tell them. Everything's simpler. Or is it? as we used to say (LT 83).

Cecilia est une jeune fille de son époque et, comme Rosemary, le monde du cinéma semble l'avoir initiée à des réalités ignorées avec pudeur par la génération précédente, aujourd'hui il n'y a plus que les religieuses de son lycée pour s'en offusquer :

I got the script for her [a nun], and I suppose she puzzled over it and puzzled over it, but it was never mentioned in class, and she gave it back to me with an air of offended surprise and not a single comment (LT 9).

Ainsi, des plus jeunes aux plus mûres, toutes les héroïnes de Fitzgerald finissent à un moment ou un autre par percevoir, reconnaître et s'avouer leurs désirs profonds. Beaucoup plus lucides que les hommes et ne s'embarrassant plus des principes moraux de leurs parents, elles saisissent le plaisir là où elles le trouvent.

Outre sa liberté de comportement, la nouvelle femme héroïne de Fitzgerald a quelques traits de caractère qui lui sont très particuliers : elle est dure, forte et puissante. Toutes les femmes de *Gatsby* sont associées au thème de l'argent avec souvent l'idée

que sexualité et argent sont indissociables. C'est Ella Kaye, la maîtresse de Dan Cody, qui concentre au mieux ces éléments. Le terme "Gold-digger", qui évoque les activités de Dan Cody, était aussi, à une certaine époque, une métaphore courante pour une femme exploitant sa sexualité pour obtenir de l'argent auprès des hommes, ce qui correspond à ce que fait Ella Kaye aux dépens de Gatsby. Dans sa thèse, Le Vot déclare : "[...] la femme fitzgeraldienne, qui affirme sa supériorité incontestable dans la guerre des sexes, fonde une partie de son autorité sur son pouvoir économique."¹²⁶ Mrs Speers a élevé Rosemary pour qu'elle soit solide et économiquement indépendante :

Rosemary was a romantic and her career had not provided many satisfactory opportunities on that score. Her mother, with the idea of a career for Rosemary, would not tolerate any such spurious substitutes as the excitations available on all sides, and indeed Rosemary was already beyond that -she was In the movies but not at all At them (T 30). "You were brought up to work - not especially to marry. Now you've found your first nut to crack and it's a good nut - go ahead and put whatever happens down to experience. Wound yourself or him - whatever happens it can't spoil you because economically you're a boy, not a girl." (T 39).

A Rome, Rosemary insistera pour inviter Dick à manger dans un restaurant au mépris des convenances habituelles qui auraient voulu que Dick, homme et plus âgé, paie l'addition (T 217). Etant donnée l'évolution de sa fille, Mrs Speers finira par assumer un rôle de maquerelle. Dans les romans de Fitzgerald, richesse et indépendance passent avant le mariage et sont aux mains des femmes. Mrs Speers pousse sa fille vers toute expérience qui pourrait l'endurcir, le duel entre McKisco et Barban, par exemple :

"Why don't you go and see it?"

..... ***"I like you to go places and do things on your own initiative without me -you did much harder things for Rainy's publicity stunts." (T 47).***

Effectivement, lors du duel, Rosemary réussit à garder son sang-froid, bien mieux que Campion qu'elle rabroue pour sa mièverie :

"I can't stand it," he squeaked, almost voiceless. "It's too much. This will cost me-" "Let go," Rosemary said peremptorily (T 48).

Nicole, qui est comparée à une statue de Rodin (T 15) et dont le visage a l'apparence de l'ivoire (T 140), a la froideur, la force et la puissance d'une sculpture, "Nicole was a force -not necessarily well disposed or predictable like her mother- an incalculable force." (T 59) ; elle est faite du bois le plus dur, le "pin de Géorgie" (T 273). Elle a conscience de sa force même quand elle n'est pas encore totalement guérie, elle affirme : "'I'm a mean, hard woman' [...]" (T 19). Rosemary l'a bien compris : "[...] she would not like to have her for an enemy." (T 19).

Sa soeur Baby a eu le même type d'éducation, avec le traumatisme de l'inceste en moins, et en est d'autant plus forte. On se souvient, par exemple, de l'épisode du bal lors d'une crise d'appendicite auquel elle assista malgré tout (T 55). Dans ses relations avec Dick elle est toujours extraordinairement froide, calculatrice et efficace : "[...] there was something wooden and onanistic about her." (T 150). D'ailleurs, alors qu'elle discute affaires avec Dick, elle perd tous ses attributs féminins et est associée à son grand-père :

¹²⁶ - André Le Vot, *op. cit.*, p. 276.

"Baby became suddenly her grandfather, cool and experimental." (T 175). Elle n'a aucun doute à propos de sa façon de vivre, elle est certaine de maîtriser parfaitement sa destinée : "'I've made very few big mistakes-'" (T 217). Quand il s'agit de tirer Dick de prison à Rome, elle est d'une efficacité redoutable, même le consul ne peut résister à sa détermination, encore moins le pauvre portier de l'ambassade :

"You've got to wake some one up!" She seized him by the shoulders and jerked him violently. "It's a matter of life and death. If you won't wake some one a terrible thing will happen to you-" (T 229). [...] the American woman, aroused, stood over him [the consul]; the clean-sweeping irrational temper that had broken the moral back of a race and made a nursery out of a continent, was too much for him. He rang for the vice-consul -Baby had won (T 233).

En fait, cette force des personnages féminins de Fitzgerald semble résider dans leur habileté à utiliser le monde masculin à leurs fins. Cette force féminine n'est pas l'apanage des héroïnes, elle caractérise également les personnages féminins secondaires. McKisco se sent obligé d'aller au duel à cause de sa femme, il dit d'elle à Rosemary : "'No -you don't know Violet. She's very hard when she gets an advantage over you. [...]" (T 45). Les "Gold Star Mothers" sont également craintes et respectées pour leur force et pour leur courage, de leur groupe se dégage une impression qui inspire le respect (T 100). R.Sklar conclut :

[...] the power of independent will rests in the hands not of the male, but of the female. No matter how daring and arduous the task performed by the hero, control over his destiny remains with the girl¹²⁷.

Plus prosaïquement et ironiquement, dans *The Beautiful*, Fitzgerald remarque que l'Amérique est contrôlée par les femmes :

[...] a land [...] where ugly women control strong men- BEAUTY: (In astonishment) What? THE VOICE: (Very much depressed) Yes, it is truly a melancholy spectacle. Women with receding chins and shapeless noses go about in broad daylight saying "Do this !" and "Do that!" and all the men, even those of great wealth, obey implicitly their women to whom they refer sonorously either as "Mrs So-and-so" or as "the wife." (BD 28).

Dans cette perspective de femmes dominatrices, puissantes et dures, il est intéressant de remarquer les titres des livres qu'Anthony Patch a dans sa bibliothèque avant son mariage et qui présagent de son avenir d'homme dominé, voire sacrifié :

Thérèse of France and Ann the Superwoman, Jenny of the Orient Ballet and Zuleika the conjurer -and Hoosier Cora- then down a shelf and into the years, resting pityingly on the over-invoked shades of Helen, Thaïs, Salome, and Cleopatra (BD 103).

Au-delà de leur force économique, la puissance des nouvelles femmes réside dans leur froideur et leur détachement. Sans véritables tourments sentimentaux et angoisses existentielles, elles sont protégées de toute souffrance. Leur carapace, leur armure, fait barrage à toute émotion profonde et dangereuse, préservant leur équilibre et leur maîtrise d'elles-mêmes. Au début de *Gatsby*, Nick remarque le manque de désir dans les yeux de Daisy et Jordan (GG 18). Sans désir, elles sont immunisées contre les douleurs de

¹²⁷ - Robert Sklar, *F.Scott Fitzgerald: The Last Laocoön* (New York, Oxford University Press, 1967), p. 167.

l'existence. Blasée, Daisy déclare avec ennui : "I've been everywhere and seen everything and done everything." (GG 24). Après l'accident, alors que Gatsby s'inquiète terriblement pour elle, Nick lui affirme : "She stood it pretty well." (GG 150). Il vérifie ces paroles réconfortantes quelques instants après quand il aperçoit Daisy et Tom impassibles dans la cuisine devant leur poulet et leur bière (GG 152). Les garçonnnes de *Paradise* ne font pas preuve de plus de sensibilité. Elles sont toutes froides, frivoles et rompent pour les motifs les plus anodins.

Protégées par leur insensibilité et leur argent, les nouvelles femmes peuvent rechercher le plaisir tout en maintenant leur position forte et leur indépendance. Elles sont à l'image de la femme du vingtième siècle décrite par D.H.Lawrence qui prétend que l'équilibre entre les sexes s'est inversé à cette époque et que c'est la femme qui détient le pouvoir désormais, "l'abîme entre les sexes" demeurant cependant toujours présent¹²⁸. Cette inversion des rôles sexuels correspond d'ailleurs à la situation sociale qui constitue le prélude à la crise sacrificielle évoquée au chapitre précédent¹²⁹.

Suivant Le Vot¹³⁰, nous pouvons conclure que les années vingt ont vu la mort du concept quasi oriental de la femme qui, recluse, inactive, toute en pâmoisons et en langueur, ne faisait qu'attendre mariage et maternité, ce qui constituait une base extrêmement solide pour l'univers actif et jouissif des hommes. En coupant leur cheveux, les garçonnnes abolissent leur statut de femme orientale soumise, dont le seul rôle était celui de plaire¹³¹. Elles ont décidé de priver l'homme de cette volupté aux références orientales. Il n'y a maintenant plus que les enfants pour chanter que le Sheik possède l'amour de sa belle et se glissera dans sa tente la nuit tombée pour réclamer son dû (GG 85). L'anagramme élaboré à partir du nom de la vedette de cinéma admirée par Gloria et ses amies (BD 83), Theda Bara, indique clairement cette fin de la femme orientale : "Arab death". Le processus de dénudation impudique auquel se livrent les garçonnnes est d'ailleurs implicite également dans l'adjectif "bare" qui transparaît phonétiquement dans ce nom propre symbole de toute une époque.

Si les héroïnes de Fitzgerald ont des prénoms très romantiques aux consonances moyenâgeuses, étrangères ou florales, (Myra, Isabelle, Clara, Rosalind, Eleanor, Gloria,

¹²⁸ - "Man has assumed the gentle, all-sympathetic role, and woman has become the energetic party, with the authority in her hands. The man is the sensitive, sympathetic nature, the woman the active, effective, authoritative. So that the male acts as the passive, or recipient pole of attraction, the female as the active, positive, exertive pole, in human relations. Which is a reversal of the old flow. The woman is now the initiator, man the responder. They seem to play each other's parts.", David Herbert Lawrence, *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis of the Unconscious*, op. cit., p. 97.

¹²⁹ - René Girard, *La Violence et le sacré*, op. cit., pp. 181-182.

¹³⁰ - André Le Vot, op. cit., p. 110.

¹³¹ - Dans son poème, Baudelaire célébrait l'érotisme de la chevelure. Les connotations exotiques y sont très nombreuses, elles lient inmanquablement cet érotisme au monde oriental et africain où la femme est lascive, passive, toujours en attente, prête à procurer le plaisir sans vraiment l'exiger : "La langoureuse Asie et la brûlante Afrique, Tout un monde lointain, absent, presque défunt, Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique ! Comme d'autres esprits voguent sur la musique, Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum." Charles Baudelaire, op. cit., v. 6-10.

Kathleen, Nicole, Rosemary, Daisy et Myrtle), ce n'est que pour mieux mesurer le chemin parcouru depuis des époques lointaines où les femmes se conformaient à l'image romantique et orientale qu'avaient d'elles les hommes et pour induire les héros en erreur sur leur degré de soumission, de romantisme et d'innocence.

Si elles se nomment garçons, il ne faut pas se laisser piéger, elles ne sont pas du tout des femmes à l'allure masculine, leurs cheveux sont courts mais leur art de la séduction n'en est pas réduit pour autant, au contraire ! En fait, la garçonne est une séductrice consommée, une "vamp", une vraie femme fatale, là est son véritable caractère. La garçonne est une garce, non un garçon manqué ; elle est surféminisée et si elle prive l'homme de certains éléments de séduction, feignant de prendre des allures de garçon, c'est pour mieux le faire languir et jouir de son pouvoir de détentrice des attributs érotiques. Bien souvent ce n'est qu'une vulgaire allumeuse puisque c'est elle qui fixe les limites de ce qu'elle voudra bien accorder au malheureux qu'elle a décidé d'appâter. Nous l'avons vu, cette "vamp" est protégée par l'armure de son insensibilité. Elle daignera abandonner son corps si elle veut pousser sa recherche du plaisir jusqu'au bout, mais elle n'abandonnera jamais son âme, ni son cœur. Même les plus jeunes sont passées maîtresses dans l'art d'arrêter les opérations quand elles le jugent bon : "The young maidens he had known at New Haven in 1914 kissed men, saying 'There!,' hands at the man's chest to push him away." (T 135)¹³². Telle une araignée ayant tissé sa toile et saisi sa victime, Nicole crie victoire quand Dick succombe à son charme : "I've got him, he's mine." (T 154). Jordan contrôle, elle, émotions et sexualité par la voie de la dissimulation et du mensonge, toujours à une distance respectable afin de ne pas trop s'impliquer. Daisy, pour sa part, pratique son charme sur tous par l'intermédiaire de sa voix envoûtante qui, parfait reflet de la femme fatale, semble toujours promettre pour ne jamais rien accorder finalement :

***[...] I've heard it said that Daisy's murmur was only to make people lean toward her [...]* (GG 15).**

It was the kind of voice that the ear follows up and down, as if each speech is an arrangement of notes that will never be played again. Her face was sad and lovely with bright things in it, bright eyes and a passionate mouth, but there was an excitement in her voice that men who had cared for her found difficult to forget: a singing compulsion, a whispered "Listen", a promise that she had done gay, exciting things just a while since and that there were gay, exciting things hovering in the next hour (GG 15-16).

Le *Vot* conclut à propos de l'héroïne fitzgeraldienne :

Elle se donne pour mieux se reprendre et se reprenant entraîne son ravisseur dans son domaine à elle, aux rythmes plus lents où il vivra des moments faits d'attente et d'espoirs déçus, de regrets et de nostalgie¹³³.

Toutes les héroïnes de Fitzgerald, mais aussi la plupart de ses personnages féminins secondaires, sont modelés sur la garçonne, avec quelques variantes selon leur

¹³² - Nancy Milford déclare à propos des garçons : "Perhaps these girls were not meant to be possessed, but always lost, for the other girls are not even kissed, much less touched.", *op. cit.*

¹³³ - André Le *Vot*, *L'Univers imaginaire de Francis Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, pp. 264-265.

personnalité propre et leur âge. Elles se résument toutes dans le personnage de la garce, de la femme fatale. Ce portrait social, relativement fidèle historiquement, se trouve renforcé par l'imagerie littéraire adoptée par Fitzgerald ; se dégage alors un portrait de femme qui apparemment a tous les atouts de son côté pour gagner la guerre des sexes.

J.Fetterley indique dans son article "Who Killed Dick Diver?: The Sexual Politics of *Tender is the Night*" que de toute évidence "L'ennemi dans le texte c'est la femme américaine [...]"¹³⁴. Cette remarque pourrait aussi bien s'appliquer à tous les autres romans. Ce danger que représente cette femme et cette atmosphère de lutte étaient déjà présents dans la peinture réaliste que Fitzgerald a fait de la nouvelle femme américaine, mais c'est à travers son imagerie littéraire que l'auteur nous fait réellement prendre conscience de son statut de guerrière invincible en route vers la victoire de la guerre des sexes.

Les quelques références mythologiques liées à ces femmes sont toutes d'ordre guerrier, il y a Diane chasseresse, forcément évoquée par l'intermédiaire de la lune omniprésente, mais aussi par le nom de la villa des Diver¹³⁵. Il y a, en outre, Athéna, la déesse vierge, chaste et guerrière, à qui Nicole est comparée (*T* 159), le prénom de l'héroïne évoquant naturellement la déesse victorieuse : Athéna Niké. Lors de son accident, Myrtle a un sein arraché, ce qui l'assimile à une amazone morte au combat (*GG* 144). Nous avons mentionné auparavant la force et la dureté de Rosemary, ce sont des attributs qu'elle a peaufinés en collaboration avec sa mère comme une armure: "[...] while Rosemary was a child she was protected by the double sheath of her mother's armour and her own-" (*T* 11). Ce thème de la chevalerie transparaît à certains moments dans des détails de vêtements ou de coiffures. Les cheveux de la jeune héroïne de *Tender* forment une sorte de heaume moyenâgeux, "an armorial shield" (*T* 2). Maria Wallis, qui commet effectivement un acte guerrier sur la quai de la gare, ressemble à un chevalier, elle est décrite comme "The young woman with the helmet-like hair" (*T* 83). Sa coiffure à la garçonne, aussi dénommée à la Jeanne d'Arc, évoque la jeune guerrière sainte. Dans le même esprit, Daisy et Jordan ressemblent à deux chevaliers partant au combat quand elles sortent pour aller à New York : "Daisy and Jordan wearing small tight hats of metallic cloth and carrying light capes over their arms [...]" (*GG* 126), les deux voitures constitueront leur monture, bien sûr, dans le combat qui les attend, combat à mort puisque Daisy abattra sa rivale de plein fouet, ainsi que Gatsby et Wilson par tueur interposé. Le thème du chevalier invincible et sans crainte évoqué avec l'image de l'armure réapparaît dans le cas de Nicole. En effet, elle est désignée comme "a viking Madonna" (*T* 32) et est la descendante de puissants chevaliers d'industrie américains ; elle a tout un monde économique à ses pieds :

¹³⁴ - Judith Fetterley, "Who Killed Dick Diver?: The Sexual Politics of *Tender is the Night*", *F. Scott Fitzgerald: Critical Assessments*, op. cit., vol. 3, p. 209.

¹³⁵ - James W. Tuttleton établit une relation entre *Tender* et "Endymion" basée sur la présence et l'action de la déesse de la lune qui a, tour à tour, un effet bénéfique et maléfique selon qu'elle est Diane, Cynthia ou encore Hécate, "Vitality and Vampirism in *Tender Is the Night*", *Critical Essays on Fitzgerald's Tender Is the Night* (Boston, éd. par Milton R. Stern, G.K. Hall and Co, 1986), p. 239.

Nicole was the product of much ingenuity and toil. For her sake trains began their run at Chicago and traversed the round belly of the continent to California; chicle factories fumed and link belts grew link by link in factories; men mixed toothpaste in vats and drew mouthwash out of copper hogsheads; girls canned tomatoes quickly in August or worked rudely at the Five-and-Tens on Christmas Eve; half-breed Indians toiled on Brazilian coffee plantations and dreamers were muscled out of patent rights in new tractors -these were some of the people who gave a tithe to Nicole, and as the whole system swayed and thundered onward it lent a feverish bloom to such processes of hers as wholesale buying, like the flush of a fireman's face holding his post before a spreading blaze (T 54).

Le titre du roman deviendrait alors facilement *Tender is the Knight*, le chevalier en question étant féminin et l'adjectif "tendre" plus qu'un euphémisme ! Toutes ces références introduisent le thème de la guerre, mais aussi l'impossibilité de pénétrer les mystères de ces nouvelles femmes si bien protégées, voire l'impossibilité d'une fusion physique avec elles.

Outre la chasseresse et la chevalière, l'héroïne de Fitzgerald est une sorcière en puissance¹³⁶. On retrouve là tout le monde de la sorcellerie et des gitans présent dans le prénom étrange et romanesque de l'épouse de l'auteur : Zelda. Cette référence à la sorcellerie est de nouveau un dérivé de l'imagerie mythique liée à Diane et Hécate, déesses de la sorcellerie et de la magie. Nicole est décrite comme "evil-eyed" (T 191) et Abe North qui est acquis à sa cause s'oppose à ce que les sorcières soient brûlées (T 32). En outre, les crises de nerfs de Nicole rappellent étrangement les transes de la sorcière. Magicienne habile, elle dissimule ses sombres desseins derrière un visage angélique qui trompe le monde :

Her face, the face of a saint, a viking Madonna, shone through the faint motes that snowed across the candlelight, drew down its flush from the wine-colored lanterns in the pine. She was still as still (T 32).

L'antinomie des termes "saint" et "Madonna" d'une part et "viking" d'autre part suggère quelque chose de trouble et dément l'innocence de Nicole. En outre, l'immobilité glaçante du personnage a un côté impressionnant directement associé avec l'idée de la sorcière, elle rappelle la funeste Méduse antique. Enfin, la lumière lie de vin des lanternes teinte le visage de l'héroïne d'une couleur sanglante présageant ses funestes activités.

Dans *Paradise*, deux sous-chapitres sont intitulés respectivement "Magic" et "Black Magic" (BD 103-107, 107-115) ; Gloria y fait preuve de tout son art de la manipulation des hommes, Anthony est complètement piégé et mené par le bout du nez. Dans *Paradise*, la femme est plus que jamais associée à la sorcière et au mal. Tour à tour Myra puis Eleanor sont directement qualifiées de "sorcières" par Amory (S 20,206). Ce dernier est fortement impressionné ; Eleanor le met "en transe" (S 208). Elle semble même disparaître à travers champs comme un fantôme (S 207). Elle refuse d'ailleurs d'être Madeline (S 207), l'innocente héroïne de "The Eve of St Agnes" de Keats¹³⁷ ou la soeur fantomatique de "The Fall of the House of Usher"¹³⁸ d'Edgar Allan Poe et préfère la

¹³⁶ - *Ibid.*, p. 243.

¹³⁷ - John Keats, "The Eve of St Agnes", *The Complete English Poems* (Harmondsworth, Penguin, 2^e éd., 1977), pp. 312-324.

Psyche (S 205) du mystérieux poème "Ulalume"¹³⁹ du même auteur, où le héros semble maudit à jamais, pris dans un monde surnaturel de malédictions, de remords et de désespoir. Pour Amory, la femme est définitivement associée au démon. Une jeune fille en voiture avec lui avoue d'ailleurs : "I'm just full of the devil." (S 61). Plus loin, un sous-chapitre est intitulé "The Devil" (S 104), Amory a alors une vision démoniaque au cours de sa soirée de débauche en compagnie de camarades et de filles (S 107-108). Quand il est avec Eleanor, il sent qu'il peut percevoir le démon en elle : "[...] they knew then that they could see the devil in each other." (S 202). En fin de compte, toutes ses expériences amoureuses l'amènent à la conclusion que le mal peut se résumer au sexe, "The problem of evil had solidified for Amory into the problem of sex." (S 253), équation qu'il établit en l'absence de toute autre possibilité de compréhension des phénomènes sexuels. Le mal effraie et échappe à l'entendement, il équivaut donc pour lui au sexe :

[...] depuis toujours, l'homme appelle le mal les défenses et la mascarade féminines. Ce mal, la femme n'est pas accusée de le penser ni de le commettre, mais de l'incarner¹⁴⁰.

Une autre image courante pour caractériser ces femmes est celle de la sirène¹⁴¹. Ce personnage mythique évoque immédiatement Daisy dont le pouvoir de séduction réside principalement dans la voix. De toute évidence, elle est une sirène dangereuse qui envoûte, attire et conduit finalement à la mort comme c'est le cas pour Gatsby : "I think that voice held him [Gatsby] most, with its fluctuating, feverish warmth, because it couldn't be over-dreamed -that voice was a deathless song." (GG 103). Enfin, *The Beautiful* comprend un chapitre entier intitulé "Portrait of a Siren" qui nous présente l'envoûtante Gloria (BD 31-73). Muriel, amie de Gloria et le type même de la garçonne, est littéralement qualifiée de "sirène" (BD 95). Créature surnaturelle qui envoûte, mais ne sera jamais conquise physiquement à cause de son corps hybride, la sirène incarne pour l'homme l'impossible fusion amoureuse et sexuelle.

Ce chant trompeur et mortel des sirènes est aussi le chant du rossignol¹⁴², chant maudit de Procné qui lie les thèmes de l'adultère, du sang versé et de la vengeance. Il est le cri du forçage, de la tempête nocturne, "gale in the night". Ce rossignol augurant de funestes événements est, bien sûr, un motif central de *Tender*, mais aussi de *Gatsby*¹⁴³.

¹³⁸ - Edgar Allan Poe, "The Fall of the House of Usher", *The American Tradition in Literature* (New York, Grosset and Dunlap, 4^è éd., 1974), pp. 409-425.

¹³⁹ - Edgar Allan Poe, "Ulalume", *ibid.*, pp. 392-394.

¹⁴⁰ - Michèle Montrelay, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴¹ - Joan M. Allen soutient que les héros d'âge mûr de Fitzgerald sont captivés et fascinés par des sirènes masquées, *Candles and Carnival Lights: The Catholic Sensibility of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴² - Les sirènes n'ont pas toujours été pourvues d'une queue de poisson. Véritables oiseaux à tête de femme chez les Grecs, elles s'humanisèrent au cours de l'Antiquité et devinrent des femmes ailées chez les Romains.

¹⁴³ - *Supra* Première Partie, Chapitre I, p. 36.

Le terme "throat" habituellement rare pour faire allusion à la voix mais qui est utilisé plusieurs fois pour Daisy indique l'analogie avec le rossignol (GG 96,111). D'ailleurs dans *The Beautiful*, Anthony avance timidement que toutes les femmes sont des oiseaux (BD 125). Dans *Tycoon*, la secrétaire qui a une liaison avec Brady se nomme Birdy Peters (LT 31,123). Dans *Tender*, les personnages sont sous la malédiction du rossignol et Abe North, qui est sans doute un des plus touchés, en est parfaitement conscient : "'Plagued by the nightingale,' Abe suggested, and repeated, 'probably plagued by the nightingale.'" (T 42). Nicole est ce rossignol maléfique, elle crée violence et beauté, elle perpétue la malédiction de Procné. Constamment associée à la nuit, aux jardins et aux bois, elle diffuse son charme malfaisant et invisible sur tous. C'est d'ailleurs par l'intermédiaire de son phonographe (T 133-134), puis de sa voix (T 135), qu'elle a attiré Dick dans sa cachette pour le faire succomber à sa séduction quand elle était dans sa clinique suisse. La douceur de Nicole n'est pas innocente, elle provient du "monde des ténèbres" (T 135), elle est mêlée de funeste et de diabolique, elle est la malédiction du rossignol qui détruit les hommes qui se laissent piéger comme les marins par les sirènes. Nicole est le phoenix que l'on croyait mort mais qui renaît de ses cendres ; alors que la maladie gâchait sa vie, elle transfère son mal sur Dick et reprend son vol, elle est l'oiseau éternel ; tout comme celui de Daisy, son chant est "immortel" (GG 103). L'exaltante union avec cet oiseau donne un goût d'oubli et de perte de soi dont les victimes ne pourront plus se libérer.

En parfait accord avec la description précédente de la femme fatale, l'héroïne fitzgeraldienne s'avère être une "belle dame sans merci"¹⁴⁴. Fitzgerald avait même eu, dans un premier temps, l'intention d'intituler *The Beautiful* "The Beautiful Lady without Mercy"¹⁴⁵ et un passage du poème aurait été placé en épigraphe. De plus, un sous-chapitre a pour titre "The Beautiful Lady" (BD 57), il est dédié à Gloria dont il est écrit : "She was beautiful -but especially she was without mercy." (BD 116). Dans *Paradise*, Amory est passionné par la "Belle Dame sans Merci" qu'il lit et relit pendant plus d'un mois (S 54). Au-delà de ces références directes, les héroïnes de Fitzgerald suivent le motif comportemental de la "belle dame sans merci". En effet, elles savent entraîner leur victime dans un lieu secret pour la faire succomber et après un temps consacré à l'amour charnel, elles abandonnent cet amant, qui se retrouve anéanti, seul, hagard et accablé, pour continuer leurs ravages ailleurs. Daisy attire Gatsby dans sa petite voiture blanche pour qu'il lui fasse la cour (GG 81), Nicole entraîne Dick pour le séduire dans la cachette où elle garde son phonographe (T 134). Ces deux exemples rappellent évidemment la grotte maléfique de "la belle dame sans merci" et la voiture fait écho au cheval sur lequel elle emmène son amant. Tous les héros de Fitzgerald sont dépourvus de leur vitalité par ces femmes fatales qui, semblables à la "belle dame sans merci", les abandonnent pâles et vidés de leur substance. A tort, l'homme se croyait toréador puissant : "At eight-thirty that evening he [Dick] came out to meet his first guests, his coat carried rather ceremoniously, rather promisingly, in his hand, like a toreador's cape." (T 26). En réalité, il

¹⁴⁴ - Comme de nombreux critiques, Tuttleton établit la relation entre les personnages féminins de Fitzgerald et la femme fatale du poème de Keats, James W. Tuttleton, *op. cit.*, pp. 239-240, John Keats, "La Belle Dame sans Merci", *op. cit.*, pp. 334-336.

¹⁴⁵ - Voir James W. Tuttleton, *op. cit.*, p. 240.

se retrouve aux prises avec une Carmen sensuelle, capricieuse, ardente, libre et sans pitié. La séduisante Isabelle est comparée à Carmen, ainsi qu'à Thais (S 62) ; Nicole rappelle elle aussi l'héroïne de Mérimée : "Her dress was bright red and her brown legs were bare." (T 13).

Encore plus lugubre que la sorcière, est l'association de l'héroïne fitzgeraldienne avec le vampire¹⁴⁶. Cette connotation est d'ailleurs directement liée au personnage de la femme fatale puisque l'une de ses appellations, nous l'avons vu, est la "vamp" (BD 29,95), diminutif évident de "vampire". Le terme "vampire" est lui-même directement utilisé ; Gloria déclare : "[Mrs Granbys] thinks I may be a vampire." (BD 186) ; quant à Muriel Kane, son amie, son cas est bien connu : "People told her constantly that she was a 'vampire', and she believed them." (BD 83). Rosalind, elle, est traitée ouvertement de "vampire" par Cecelia et Gillespie (S 157, 167). Eleanor porte, pour sa part, un nom de famille prémonitoire digne d'un vampire : "Savage". Tous les prénoms moyenâgeux de ces héroïnes mentionnés auparavant sont d'ailleurs très évocateurs d'une ambiance de sorcellerie et de vampires enfermés dans des châteaux mystérieux. Quand Amory blesse Isabelle avec son bouton de col alors qu'il la serre dans ses bras (S 87), J.M.Allen remarque :

[...] the tables are turned on this vampire, and she's marked by the sign of her type. This violation of her appearance angers her inordinately, and their relationship takes an ugly turn¹⁴⁷.

Dès le début de sa vie amoureuse, Amory ne s'y trompe pas, il est dégoûté par son premier baiser avec Myra :

Sudden revulsion seized Amory, disgust, loathing for the whole incident. He desired frantically to be away, never to see Myra again, never to kiss any one; he became conscious of his face and hers, of their clinging hands, and he wanted to creep out of his body and hide somewhere safe out of sight, up in the corner of his mind (S 21).

Cependant, comme tous les héros de Fitzgerald, il ne pourra s'en passer et subira le supplice de la succion réservé aux hommes par ces vampires féminins. A ce sujet, il est intéressant de se souvenir des déclarations de Lacan :

Venons à la pulsion orale. Qu'est-ce que c'est ? On parle des fantasmes de dévoration, se faire boulotter. Chacun sait en effet, c'est bien là, confinant à toutes les résonances du masochisme, le terme autrifié de la pulsion orale. Mais pourquoi ne pas mettre les choses au pied du mur ? Puisque nous nous référons au nourrisson et au sein, et que le nourrissage, c'est la succion, disons que la pulsion orale, c'est le se faire sucer, c'est le vampire¹⁴⁸.

Les héros sont, en fait, la proie de cette pulsion orale, ils reconnaissent le vampire mais

¹⁴⁶ - J.Donald Adams déclare : "After the *homme manqué*, the *femme fatale*, Fitzgerald's vampiric destroyer, is the most vital character he ever created. She pervades his later fiction.", "Scott Fitzgerald's Return to the Novel", *F.Scott Fitzgerald: Critical Assessments, op. cit.*, vol. 3, p. 12.

¹⁴⁷ - Joan M.Allen, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁸ - Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 178.

vont à lui¹⁴⁹. Toutes les héroïnes de Fitzgerald sont associées à la couleur blanche, cette pâleur trahit leur manque de substance et de vitalité, leur état de vampire exigeant du sang. Il semble qu'elles se nourrissent du sang sucé auprès de leurs amants après les avoir embrassés, drainant ainsi vers elles la vitalité qui les caractérisait au départ. Myrtle et son mari constituent le couple extrême illustrant ce motif du vampire. L'énergie de Myrtle est extraordinaire alors que Wilson est une vraie loque. Il devient de plus en plus inactif, faible et pâle, tandis que la vigueur de Myrtle est décuplée jusqu'à l'accident. Elle semble avoir vidé son mari de ses forces vitales et sexuelles ainsi que de son sang alors que sa sensualité à elle est en constante expansion. Face à la vitalité autoritaire de sa femme, il n'est qu'une pâle silhouette soumise : "A white ashen dust veiled his dark suit and his pale hair as it veiled everything in the vicinity -except his wife [...]" (GG 32) ; d'ailleurs Tom remarque : "[...] he doesn't know he's alive." (GG 32). A la fin du roman, Wilson est un vrai fantôme ambulante, Myrtle lui a laissé tout juste de quoi se supprimer ainsi que celui qu'il croit être son rival. Après l'accident, l'ampleur de son esclavage marital devient encore plus frappante : "Wilson had no friend: there was not enough of him for his wife." (GG 166). Nicole aussi a besoin de ce sang, de cette vitalité, mais elle n'en supporte pas la vue, ni Daisy non plus qui ne s'arrête même pas pour voir Myrtle ensanglantée sur la route. Déçue d'avoir été repoussée par Dick, même la jeune Rosemary a des "fantasmes de dévoration" : "[...] she wanted for a moment to hold him and devour him, wanted his mouth, his ears, his coat collar, wanted to surround him and engulf him [...]" (T 65).

Tous les héros finissent usés, vidés de leur sang source de vie alors que leur partenaire retrouve une nouvelle vitalité en fin de roman, le vampire s'est régénéré, causant ainsi la perte de ses victimes consentantes. Au-delà de la Diane chasseresse, de la sorcière, de la "belle dame sans merci" et du vampire, cette héroïne fitzgeraldienne est essentiellement une mante religieuse qui dévore son partenaire après l'accouplement ; nous retrouvons là le "fantasme de dévoration" évoqué par Lacan. Ainsi ce portrait de la nouvelle "Aphrodita americana" brossé par Fitzgerald proclame l'intensité de la guerre des sexes et la victoire plus que probable de la femme au cours de cette lutte.

II L'homme épuisé

Face à cette "Aphrodita americana", il est évident que le héros fitzgeraldien ne pourra pas se conduire comme ses pères, ou du moins, s'il le fait, il ira à sa perte. Quel comportement adopte-t-il donc dans un conflit des sexes auquel il ne peut se soustraire ? Confronté à une femme qui se débrouille seule, qui est indépendante économiquement et spirituellement, le héros est profondément déconcerté, son rôle protecteur et chevaleresque n'a plus cours, pourtant il essaye encore désespérément de le remplir, inconscient que l'homme héroïque appartient au passé. Jusqu'au bout il a l'illusion qu'il peut et doit "prendre soin" de sa compagne, compagne qui, en fait, se moque éperdument

¹⁴⁹ - James W. Tuttleton indique que tous les héros de Fitzgerald sont vampirisés par des femmes fatales : "[...] the beautiful enchantress, the alluring and seductive but ultimately daemonic and destructive woman -figured frequently and openly as a vampire who drains the hero of his vitality.", *op. cit.*, p. 238.

de ces attentions. Baby propose en quelque sorte d'acheter un docteur pour Nicole : "[...] Nicole will need to be looked after for a few years." (T 151). Alors que la véritable proposition était pour "quelques années", Dick se lance à corps perdu dans cette entreprise, prêt à y consacrer sa vie entière, persuadé que Nicole aura toujours besoin de lui. Plus tard, Rosemary a l'impression qu'il agit de cette même façon protectrice avec elle : "[...] she had the sense that Dick was taking care of her [...]" (T 19). De la même manière, avec Daisy, Gatsby a, dès le début, un comportement chevaleresque et protecteur qui n'est plus de mise vu la femme et l'époque auxquelles il est confronté. Croyant avoir à faire à "la première fille 'bien' qu'il ait jamais rencontrée" (GG 154), une fois leur aventure engagée, il s'est senti lié éternellement à elle, "He felt married to her [...]" (GG 155) ; on reconnaît là la naïveté d'un homme qui n'a pas compris que les temps ont changé et que les jeunes filles apparemment "bien" sont dangereuses et sans scrupules. Plus loin, se croyant toujours le champion de Daisy, il déclarera à Tom : "You're not going to take care of her any more." (GG 139). Il ne s'est pas rendu compte que les femmes n'ont plus besoin que l'on "s'occupe" d'elles et que d'ailleurs Tom ne remplit pas vraiment ce rôle. Amory, qui s'aperçoit progressivement que ses conquêtes ne sont pas les héroïnes moyenâgeuses romantiques suggérées par leur prénom et qu'elles ne lui offrent pas une place de héros, finit sa période d'initiation à l'amour très désabusé et déçu : "There were no more wise men; there were no more heroes [...]" (S 238). Le héros fitzgeraldien est "le dernier des princes" (LT 37), déjà il ne trouve plus femme à la hauteur de ses ambitions héroïques, quand il s'imagine l'avoir auprès de lui, il fait erreur. Monroe Stahr perçoit cela quand il dit à Cecilia : "People fall in and out of love all the time, don't they?" (LT 140). Il ignore que si de solides piliers encadrent de manière phallique l'entrée de l'Hermitage d'Andrew Jackson (LT 18), ils ne gardent dignement qu'une maison abandonnée. En accord avec leur essence héroïque ces hommes désirent une femme incorporelle qui répondrait à tous leurs fantasmes d'un autre âge¹⁵⁰. Bien sûr cette femme n'a rien à voir avec la garçonne et le choc sera fatal pour celui qui s'est illusionné. R.Sklar a exploré la difficulté du héros face à la chute des valeurs romantiques et héroïques. Il explique que le dilemme de Dick est complet puisqu'il ne peut pas être apaisé à moins de satisfaire sexuellement l'amour que lui confère son héroïsme romantique. Il ne peut pas rechercher une gratification sexuelle sans se dépouiller de son masque romantique, mais, sans ce masque, il ne serait plus autant aimé. La personnalité romantique dont il est auréolé et qui le maudit ne fournit de satisfaction qu'aux autres¹⁵¹. Avec Nicole, il avait atteint une satisfaction érotique qui impliquait une castration. La seule façon de retrouver son intégrité serait dans une nouvelle démonstration de sa puissance sexuelle, mais celle-ci est contrecarrée par ses principes romantiques fondés sur la pruderie victorienne, il se retrouve donc déchiré entre pruderie et castration¹⁵².

¹⁵⁰ - "Dick tombe amoureux d'une femme-fée incorporelle, pur fantasme de féminité idéalisée, surgie d'une nuit originare immaculée, insoumise à la temporalité, qui est pour lui 'the essence of a continent'." , Roland Tissot, "Tendre est la nuit ou le voyage au bout de la nuit", Corrigé de la dissertation en français, *Rapports de jurys de concours. Agrégation anglais. Concours externe* (Ministère de l'éducation nationale, de la jeunesse et des sports, 1990), p. 20.

¹⁵¹ - Robert Sklar, *op. cit.*, p. 277.

¹⁵² - *Ibid.*, p. 283.

A défaut de remplir leur rôle romantique et héroïque avec des compagnes adéquates, les protagonistes de Fitzgerald explorent leur propre équilibre entre féminité et virilité espérant trouver la réponse au comportement nouveau que leur opposent les femmes. Certains, bien sûr, sont complètement efféminés comme Campion, dont le nom indique avec la perte de son "h", que le héros n'est plus là et qu'il ne sera le champion d'aucune femme. Mais d'autres, comme Dick ou Abe North, semblent valoriser ce qui en eux est féminin. Au début de *Tender*, Dick nous est montré sur la plage ; il porte alors un costume de bain qui fait dire à McKisco : "Well, if that isn't a pansy's trick!" (T 20). Dick apparaîtra ensuite comme un être extrêmement méticuleux qui s'occupe de sa plage avec un soin ménager très féminin. Il est aussi le spécialiste des soirées comme une véritable maîtresse de maison. Plus psychologiquement, il reconnaît en lui un profond besoin d'être aimé : "He wanted to be loved, too, if he could fit it in." (T 132). Mélange de mère et de chevalier il veut aider et être admiré : "An overwhelming desire to help, or to be admired, came over him [...]" (T 206). Il fait preuve d'une empathie et d'une sensibilité essentiellement féminines et sera finalement détruit par son amour pour Nicole. D'ailleurs celle-ci avait tout de suite perçu cet aspect de sa personnalité puisqu'elle lui demanda : "Are you a sissy?", ayant remarqué sa tranquillité de grosse chatte (T 120). Le substantif "sissy" peut être une allusion à son ambiguïté sexuelle. Il est intéressant de noter qu'il dira lui-même au Professeur Dohmer : "I'm not so straight on it myself?" (T 138). Si l'on prend l'adjectif "straight" au sens "normal" ou "hétérosexuel", cela pourrait constituer une réponse à la question de Nicole. Il reconnaît, en outre, que même sa vocation professionnelle est d'inspiration féminine (T 137). Enfin, le monde qu'il crée autour de lui pour le bien-être de Nicole est un monde essentiellement féminin¹⁵³.

Etre viril constitue un effort pour ces protagonistes masculins et leur incertitude sur cette virilité difficilement assumée est grande¹⁵⁴. Nous avons remarqué précédemment que Campion est à l'extrémité de l'échelle de la virilité sur laquelle s'étagent tous les personnages masculins de Fitzgerald. Il est d'ailleurs la seule victime du pseudo-duel puisqu'il finit allongé sur le dos incapable de respirer alors qu'en réalité tout est déjà terminé sans dommages physiques (T 50). Pour mesurer la disparition progressive de l'homme viril, on remarquera qu'un Tsar de l'époque d'Ivan le Terrible n'est maintenant plus qu'un humble chauffeur (T 13). Dans *Tycoon*, Monroe Stahr est obligé de rassurer Roderiguez qui se croit frappé d'impuissance (LT 45-48). Dans *Tender*, alors que

¹⁵³ - Judith Fetterley affirme que Dick adopte un comportement complètement féminin pour faire face à la situation nouvelle que lui impose la femme : "Unable to be 'beam and idea, girder and logarithm', Dick has become Nicole: 'one and equal, not apposite and complementary; she was Dick too, the drought in the marrow of his bones. He could not watch her disintegrations without participating in them.'" ; "Put simply, *Tender is the Night* proposes that American men are driven 'mad' by the feminization of American culture which forces them to live out the lives of women and which purchases the sanity of women at the men's expense.", *op. cit.*, pp. 215, 208.

¹⁵⁴ - Ce malaise fait écho aux doutes de Fitzgerald sur sa propre personne, doutes qui furent attisés par les remarques désobligeantes de Zelda sur la taille de son organe sexuel ainsi que par ses accusations quant à une soi-disant relation homosexuelle avec Hemingway, Jeffrey Meyers, *op. cit.*, pp. 148-151. Ces craintes seront évoquées avec une certaine ironie par Ernest Hemingway dans son chapitre "A Matter of Measurements", *A Moveable Feast* (Harmondsworth, Penguin, 1966), pp. 142-146.

Rosemary nage avec vivacité, le ridicule McKisco ne sait même pas comment respirer dans l'eau (T 7) ; quant à Dick, dans la dernière partie du roman, il évite désormais les plongeurs de haut (T 280)¹⁵⁵ et ne parvient plus à réussir son exhibition en ski nautique (T 281-282).

A propos des garçonnnes, nous avons évoqué leur collier émettant l'hypothèse que cette chaîne de perles pourrait être un symbole d'esclavage, ou du moins un attribut féminin ; il n'est, par conséquent, pas inutile de remarquer que Dick porte lui aussi une bribe de ce symbole puisqu'il a orné d'une perle son cordon de lunettes et sa cravate, suggérant ainsi son propre enchaînement (T 208). Il ressent fortement la difficulté de jouer un rôle actif dans une relation amoureuse et confie à Rosemary : "Active love -it's more complicated than I can tell you. It was responsible for that crazy duel." (T 75).

Anthony Patch est lui très incertain de l'effet qu'il produit sur Gloria alors qu'il est lui-même totalement à ses pieds :

Had she been moved? In his arms had she spoken a little -or at all? What measure of enjoyment had she taken in his kisses? And had she at any time lost herself ever so little? (BD 112).

Il croit qu'il ne se souvient plus de ces choses à cause du temps écoulé depuis ces événements, en réalité, il s'interroge avec angoisse sur sa virilité, sur l'impression qu'il produit sur Gloria, sans trouver de réponses définitives. Il souhaiterait, en fait, percer un certain mystère de la féminité qui lui reste impénétrable.

Wilson lui ne s'interroge plus ; il a mis toutes ses forces dans une tentative de soumission humble à une épouse qui ne lui en est même pas reconnaissante, sa virilité a été totalement bafouée, il n'est plus qu'une marionnette, "a doll" (GG 148). Il est rabaissé plus bas que terre, Myrtle dit de lui avec mépris : "I thought he knew something about breeding, but he wasn't fit to lick my shoe." (GG 41). Tous ces hommes sont usés et épuisés, ils sont incapables de mettre leur virilité en valeur s'il leur en reste un peu¹⁵⁶.

Outre cette difficulté à préserver leur virilité, les héros de Fitzgerald sont confrontés à l'image assez négative de ceux qui ont réussi ce tour de force. J.Fetterley déclare : "Indeed, masculinity is not made attractive in *Tender is the Night*."¹⁵⁷ Tommy Barban, l'homme viril par excellence, et son double dans *Gatsby*, Tom Buchanan, ont peut-être réussi à faire face à la nouvelle "Aphrodita americana" et à préserver leurs caractéristiques masculines, mais ils font partie des personnages les plus déplaisants et

¹⁵⁵ - Cet épisode rappelle immanquablement l'accident de l'auteur en juillet 1936 au cours duquel il se fractura l'épaule lors d'un plongeon, Jeffrey Meyers, *op. cit.*, pp. 270-271.

¹⁵⁶ - Judith Fetterley analyse la fatigue de Dick de la sorte : "[...] there is the antecedent and perhaps continuing effort of being male. To be 'beam and idea, girder and logarithm' to lift the load of female identity and suspend it from oneself, constantly to restate the universe, re-define reality and re-educate women -in a word, to keep women down- is an exhausting enterprise. Of already exhausted stock, Dick is further exhausted by the effort to fight back the encroachments of 'Amazons,' by the need to do battle with the modern American woman who is no longer 'happy to exist in a man's world,' and who no longer seeks to preserve her 'individuality through men and not by opposition to them.'" , *op. cit.*, p. 221.

¹⁵⁷ - *Ibid.*

le fait que les nouvelles femmes les choisissent comme compagnons en fin de course est chargé de connotations extrêmement funestes. Le duel, souvenir d'une époque romantique et héroïque, n'est qu'une parodie quand il se déroule entre un brutal Tommy et un McKisco mort de peur et inexpérimenté ; il se termine d'ailleurs dans le ridicule absolu, les deux coups ayant raté leur cible, Champion agonisant de peur dans les fourrés (T 49-50).

Les "nouveaux Césars" sont peu sympathiques, néanmoins ce sont les seuls à faire face au combat et à s'en tirer indemnes. Peut-être est-ce parce qu'ils ne doutent jamais d'eux-mêmes et ne s'interrogent pas sur les nouvelles femmes. Ils continuent à exercer leur droit de seigneur sans s'apercevoir que la victime est consentante. Alors qu'Abe North se déclare "lassé du monde féminin" (T 81) et qu'Amory, déçu, désire fuir les femmes, Tommy et Tom ont eu beaucoup d'aventures amoureuses et en sont fiers. Ce sont des "Tom cats", des "matous" de l'amour. La description physique de Tom insiste sur la force et la cruauté de son corps (GG 13), Tommy est lui aussi plutôt athlétique (T 16,292). Il est intéressant de remarquer que pour ses deux hommes les plus virils, mais les moins sympathiques, Fitzgerald n'a pas fait preuve d'originalité dans son choix de noms ; Tom et Tommy sont les dérivés du même prénom, quant aux patronymes, ils ont des sonorités identiques avec leurs lettres "b" et "a" et les mêmes connotations guerrières, Buchanan faisant penser à "cannon" et Barban à "barbarian".

Les nouvelles femmes choisissent ces "nouveaux Césars", laissant tomber les hommes dont le dosage féminin-masculin est mieux équilibré. Daisy opte pour la vie avec Tom, condamnant de la sorte Gatsby à mort. Myrtle avait également porté son choix sur Tom. Nicole abandonne Dick pour Tommy : "[...] she welcomed the anarchy of her lover." (T 295). Après son mariage avec Abe, Mary North se tourne vers un oriental, puissant propriétaire de mines de manganèse et qui est apparemment aux antipodes du monde raffiné qu'Abe avait tenté de lui faire découvrir : "Abe educated her, and now she's married to a Buddha. If Europe ever goes Bolshevik she'll turn up as the bride of Stalin." (T 257). Gloria, elle, conserve Anthony, mais il faut dire qu'il est maintenant riche et, ainsi nanti, elle n'aura à partager son pouvoir avec personne, d'autant plus que son mari est dépossédé de toute volonté personnelle. L'homme oriental est le seul à pouvoir encore être un héros, en ce sens c'est le côté français de Tommy qui lui donne des capacités qui échappent à Dick et Abe, il affirme :

"[...] in French you can be heroic and gallant with dignity, and you know it. But in English you can't be heroic and gallant without being a little absurd, and you know that too. That gives me an advantage." (T 267).

Le jour où Tommy s'empare de Nicole, ils se déplacent vers l'est de la côte au cours de la soirée et les connotations orientales sont multiples :

She liked his bringing her there to the eastward vision [...]. Symbolically she lay across his saddle-bow as surely as if he had wolfed her away from Damascus and they had come out upon the Mongolian plain (T 295).

L'homme américain ne peut faire face que s'il est un Tom Buchanan, sinon il se révèle faible et ridicule comme l'ambassadeur à Rome : "[...] the violet dawn fell shrilly upon his pink mask and upon the linen sack that supported his mustache [...]" (T 231). Ce clown vêtu d'une robe de chambre brodée perse représente une nation d'hommes sur le déclin.

Nicole feint de s'interroger, mais, en fait, elle sait, ou du moins pressent, que la femme américaine est responsable de la chute de son compagnon :

"So many smart men go to pieces nowadays." "And when haven't they?" Dick asked. "Smart men play close to the line because they have to -some of them can't stand it, so they quit." "It must lie deeper than that [...] Why is it just Americans who dissipate?" (T 99).

Ce ne sont pas seulement les américains de qualité qui s'écroulent, tous les hommes américains, mis à part les brutes semblables à Tom Buchanan, sont anéantis, les brillants Dick Diver comme les ridicules McKisco et leurs romans minables, ou les McKee et les photographies absurdes de leur femme, ou les Wilson, marionnettes de leur épouse. Seuls les "nouveaux Césars" peuvent et aiment être confrontés aux nouvelles femmes, qui révèlent leur vraie nature, Tommy s'étonne : "'Why didn't they leave you [Nicole] in your natural state?'" , puis critique : "'All this taming of women!' he scoffed." (T 290).

L'imagerie du cheval, classiquement associée à la puissance sexuelle masculine, apparaît dans les romans de Fitzgerald mais ne présage en rien du succès sexuel des héros mais plutôt de leurs craintes à assumer cet aspect d'eux-mêmes. Pour renforcer cette impression trouble, cette imagerie est aussi bien associée aux femmes qu'aux hommes, ce qui exprime la confusion ambiante. Dick apparaît au début du roman avec une casquette de jockey (T 4), ses enfants ayant, eux, une bouée à tête de cheval (T 17). Plus tard, il ne lâche pas un certain cheval des yeux lorsqu'il cherche Nicole sur le manège (T 189). Rosemary est décrite comme "un jeune mustang" (T 164) puis "un jeune cheval savamment étrillé, à la robe soyeuse et aux sabots vernis" (T 207), sa mère ayant eu pour premier mari un officier de cavalerie (T 11). A Paris, en compagnie entre autres d'un certain Mr George T.Horseprotection, elle chevauche un tas de carottes transporté sur une charrette (T 78). Puis, elle se laisse fasciner par un marronnier transporté en direction des Champs Élysées, "a huge horse-chestnut tree" (T 79). Nicole est, elle, comparée à un poulain, "a promising colt" (T 140), certains de ses ancêtres étaient d'ailleurs dans le commerce de chevaux (T 142). Dans les Alpes suisses, Dick la rejoint sur une promenade en forme de fer à cheval, puis : "They were strolling along toward the dim end of the horseshoe, two hundred yards ahead." (T 152-153). Dans *Tycoon*, le monde juif de la finance est passionné par les chevaux, mais Monroe Stahr ne se laisse pas gagner par cette tendance et évite ce genre de conversation, il ignore le groupe de financiers rassemblés dans la salle de bal, il regarde au-delà, en direction de la table de Kathleen située derrière les piliers, c'est-à-dire plus loin qu'une simple relation charnelle (LT 90). En revanche, Broca ne cesse de replacer une scène de jeune fille et cheval dans tous ses films : "[...] the girl went to a stable and slapped a horse on the rump." (LT 48). Cette scène soi-disant sans explication freudienne donne néanmoins, une fois encore, le dessus à la femme, son geste proclamant franchement sa domination sexuelle. Cecilia, qui cherche vainement à obtenir des renseignements sur Kathleen, s'écrie : "'It's a dark horse, [...] I can't even find out her name.'" (LT 118). Dans *Paradise*, c'est Eleanor qui mène le cheval tout en parlant de sexualité ; elle conduit même sa monture jusqu'au précipice dans une espèce de folie sadique et masochiste annonçant déjà, de la sorte, l'échec amoureux et sexuel du couple fitzgeraldien (S 215-217). A Amory, Rosalind préfère un certain Mr Ryder dont le patronyme est aussi prometteur que le compte en banque, lui n'aura pas de doutes sur sa virilité (S 224). Enfin, dans *Gatsby*, Tom, l'homme

viril par excellence, possède toute une écurie qu'il n'a pas hésité à transporter depuis Lake Forest jusqu'à East Egg à la stupeur générale (GG 12) et il reçoit Nick pour la première fois chez lui en tenue d'équitation (GG 13). A sa soirée, Gatsby s'obstine à le présenter comme "le joueur de polo" (GG 112), indiquant ainsi l'abîme qui les sépare, Tom apparaît alors comme un sportif, une brute pour qui l'amour ne serait qu'une passion sexuelle. Gatsby regrette à un moment de ne pas posséder de cheval, mais c'est sous l'influence de Tom et de ses compagnons d'équitation (GG 110). Ce thème du cheval apparaît donc régulièrement mais il n'annonce ni luxure, ni supériorité machiste mais bien la confusion induite par une sexualité qui effraie.

Dans un début de vingtième siècle essentiellement trinitaire, le héros fitzgeraldien est un homme binaire coupé du reste de la société où il évolue et, plus particulièrement, de la nouvelle femme. Le désir d'éternité est évident chez Dick, Gatsby et Monroe Stahr ; ils s'imaginent chacun à leur manière pouvoir maîtriser le temps, Gatsby plus que tous, qui se croit capable d'annihiler les quatre années sans Daisy et de tout reprendre à zéro. Monroe Stahr pense, lui, transcender le temps grâce à son art cinématographique ; il croit, en outre, refaire sa vie avec Minna une deuxième fois par l'intermédiaire de Kathleen, triomphant ainsi de la mort. Quant à Dick, il croit maîtriser la vie et la mort grâce à son art médical ; jeune médecin fraîchement débarqué à Zurich, il s' imagine que le temps n'aura pas de prise sur lui (T 115)¹⁵⁸.

Dans une société en crise, ces héros croient encore pouvoir imposer un ordre et triompher de l'anarchie ambiante¹⁵⁹. C'est à travers le chaos de ses fêtes et d'une société dissolue que Gatsby croit pouvoir jouer la pièce dont il est l'acteur principal et le dramaturge, il s' imagine donner un sens à cette confusion, la maîtriser totalement pour donner vie aux créations de son imaginaire. Dick pense, lui, dompter le désordre de l'inconscient de Nicole, il est persuadé qu'il peut lui amener la paix et lui imposer une réelle maîtrise d'elle-même. En fait, il la guérira en prenant sa place de malade.

La trinité permet de symboliser la mort à travers le troisième élément présent par delà un "je" et "tu", c'est-à-dire le "il". Mais la trinité est aussi une représentation de l'amour, qui est fondé sur la relation trinitaire je-tu/il¹⁶⁰. Or, on remarque que les héros de Fitzgerald font fi de cet aspect trinitaire de l'amour. En effet, il semble qu'ils évacuent une facette de la trinité de l'amour en essayant d'ignorer l'altérité de la femme aimée : "[...] somehow Dick and Nicole had become one and equal, not apposite and complementary; she was

¹⁵⁸ - "L'homme trinitaire acceptait la mort, il faisait de la représentation de la mort dans la vie le fondement de sa symbolité et du lien social : pour que deux soient ensemble, il fallait qu'un troisième ait pris de gré ou de force, réellement ou symboliquement, la mort sur lui. L'homme binaire, au contraire, éloigne la mort de la socialité, il veut outrepasser, il veut la 'grande santé', comme disait Nietzsche. [...] *L'homme binaire veut l'éternité.*", Dany-Robert Dufour, *Les Mystères de la trinité* (Paris, Gallimard, 1990), pp. 10-11.

¹⁵⁹ - "L'opérateur binaire mettait tout en ordre, le chaos devenait système de communication, langage, discours... -l'inconscient, le mythe et bien d'autres objets empiriques devenaient 'structurés comme un langage' (Lacan), dignes, pour le coup, d'accéder au statut d'objets théoriques.", *ibid.*, p. 31.

¹⁶⁰ - Dany-Robert Dufour affirme : "[...] l'amour est toujours une relation à trois. Dans cette relation à trois, deux des protagonistes sont internes l'un à l'autre -"je" et "tu"- , et le troisième -"il"- leur est externe.", *ibid.*, p. 99.

Dick too, the drought in the marrow of his bones." (T 190). Dick fusionne avec Nicole par l'écriture quand il signe "Dicole" (T 103), il annihile là "la crevasse alpine entre les sexes" (T 144) et d'ailleurs Nicole est prise à ce piège puisqu'elle ne sait plus qui elle est :

When I talk I say to myself that I am probably Dick. Already I have even been my son, remembering how wise and slow he is. Sometimes I am Doctor Dohmler and one time I may even be an aspect of you, Tommy Barban (T 161).

Ce "Dicole" manifeste un désir de complète domination phallique puisque le couple Diver deviendrait alors "Dick-all", ce qui implique l'ascendant du héros sur Nicole, mais, plus encore, l'importance de la fonction phallique ainsi que le suggère la signification argotique du diminutif "Dick". Cependant, Nicole saura, à l'inverse de Dick, s'extraire de ce piège et reconstituer son entité indépendante à la fin du roman : "'Why, I'm almost complete,' she thought. 'I'm practically standing alone, without him.'" (T 287). Gatsby, lui, ne perçoit l'amour qu'à travers la Daisy qui est en lui, l'Autre est étrangère à son sentiment et à sa création. De toute façon elle est "périssable" (GG 118), c'est d'ailleurs pour cela qu'il considère sa relation avec Tom comme "personnelle" (GG 158). Amory, lui, souhaitait une Rosalind "asexuée" (S 161) afin de convenir à son univers binaire. Quant à Anthony, il reconnaît en Gloria son jumeau (BD 131,134), ce qui est un autre moyen d'ignorer l'altérité dans l'amour. Ainsi, en refusant l'altérité et la réalité de la mort, ces héros se privent finalement du désir, de l'amour et de la création¹⁶¹.

IV Le combat

Si D.H.Lawrence¹⁶² croyait à un nouvel équilibre basé sur les caractéristiques particulières de l'homme et de la femme du vingtième siècle, le double portrait, féminin puis masculin, que nous venons de dresser peut nous faire douter profondément du mot équilibre. Il devient évident que la création romanesque de Fitzgerald se base plutôt sur un déséquilibre du couple, à l'image de la vie personnelle de l'auteur. En effet, tous les éléments semblent réunis pour annoncer que le nouveau couple constitué sera explosif et sans avenir autre que la destruction d'au moins un des partis. Une fois de plus, la fusion idéale est niée et l'homme s'inscrit dans un univers fragmenté. Il nous appartient maintenant de voir quel est ce couple nouveau, s'il en est un, qui émerge au cœur d'une lutte aussi violente.

Le couple fitzgeraldien est à l'image de ces couples anonymes participant aux fêtes de Gatsby, qui partent dans la nuit, ivres, agressifs et en proie à de violentes luttes intestines. Aucun couple n'est durable et heureux dans les cinq romans ; des personnages secondaires aux protagonistes, aucun lien marital ou amoureux ne résiste au temps, si court soit-il. Quant aux couples s'échafaudant à la fin de certains romans, ils

¹⁶¹ - "[...] garder une part substantielle à l'homme trinitaire et vivre et mourir, désirer et subir les vanités, vouloir des enfants, aimer, haïr, sublimer la peur dans l'art et les récits...ou devenir surhomme et ne plus mourir, mais aussi perdre l'art, la frivolité, l'amour, la haine, la 'dépense somptuaire' au sens où l'entendait G.Bataille...? En fin de compte voulons-nous encore désirer ou en finir avec le désir?", *ibid.*, p. 11.

¹⁶² - David Herbert Lawrence, *op. cit.*, *passim*.

sont chargés de telles connotations négatives, que l'on peut déjà augurer de leur évolution funeste. Cette situation sociologique désastreuse découle d'une vision tragique entretenue par l'auteur du couple et de l'amour, vision déjà annoncée dans le double portrait précédent d'un homme et d'une femme foncièrement incompatibles si ce n'est dans une logique de guerre, logique située à la source même de la création romanesque de Fitzgerald.

Les fêtes de Gatsby contiennent en miniature la palette des différents stades qui guettent le couple fitzgeraldien. Ces différentes émotions sont, entre autres, très bien exprimées à travers la danse¹⁶³. Le fox-trot élégant de Gatsby (GG 112), par exemple, annonce sa passion d'une essence supérieure, par opposition aux danses bachiques de ses invités :

There was dancing now on the canvas in the garden; old men pushing young girls backward in eternal graceless circles, superior couples holding each other tortuously, fashionably, and keeping in the corners -and a great number of single girls dancing individualistically [...] (GG 52-53).

Cette description des danseurs contient en germe la situation du couple fitzgeraldien. En effet, il y a les couples déjà formés qui se tiennent "tortueusement", ce qui implique une idée de torsion et de douleur. Il y a les nouveaux couples qui se constituent au gré de la soirée mais qui sont "sans grâce", voire même violents, puisque les hommes "poussent" brutalement leur partenaire ; ils se composent d'hommes âgés et de jeunes filles et sont probablement illégitimes. Enfin, il y a les femmes indépendantes qui se débrouillent très bien toutes seules sans avoir besoin d'un danseur. A ce stade, la violence et la désintégration du couple ne sont pas encore très engagées mais elles vont apparaître plus ouvertement au fur et à mesure de la soirée, l'alcool jouant bien sûr le rôle de révélateur des vrais sentiments de chacun¹⁶⁴. Quelques pages plus loin, alors que la soirée tire à sa fin, les relations deviennent plus tendues, les couples se disputent, se déchirent et se battent :

"She had a fight with a man who says he's her husband," explained a girl at my elbow. I looked around. Most of the remaining women were now having fights with men said to be their husbands. Even Jordan's party, the quartet from East Egg, were rent asunder by dissension (GG 58).

La description du désastre marital se poursuit avec les femmes jalouses et celles qui ne veulent pas rentrer, pour finalement se terminer par un enlèvement des récalcitrantes en bonne et due forme : "[...] the dispute ended in a short struggle, and both wives were lifted, kicking, into the night." (GG 58). Le seul couple uni et idéal des fêtes de Gatsby est celui du metteur en scène et de sa "star" (GG 112,114), mais c'est un couple de cinéma qui semble perçu à travers l'oeil circulaire de la caméra, le metteur en scène ayant

¹⁶³ - Plus que toute autre musique le jazz exprime le parallèle entre, d'une part, danse et musique, et d'autre part, sexualité et amour : "The word jazz in its progress towards respectability has meant first sex, then dancing, then music. It is associated with a state of nervous stimulation, not unlike that of big cities behind the lines of war.", F.Scott Fitzgerald, "Echoes of the Jazz Age", (CU 12). André Le Vot indique que la danse mime l'amour là où il n'est plus ou pas encore ; elle peut aussi être le langage corporel qui le suscite ou l'exprime, *Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 213.

¹⁶⁴ - *Supra* Première Partie, Chapitre I, pp. 17-19.

attendu deux pages (GG 112-114) avant de saisir l'image d'un chaste baiser d'acteurs :

They were still under the white-plum tree and their faces were touching except for a pale, thin ray of moonlight between. It occurred to me that he had been very slowly bending toward her all evening to attain this proximity, and even while I watched I saw him stoop one ultimate degree and kiss at her cheek (GG 114).

Wilson s'occupe d'épaves automobiles, il est devenu lui-même une épave, un naufragé du mariage. Si les autres couples de Fitzgerald ne sont pas tous aussi atteints que Myrtle et Wilson, ce couple constitue le pire exemple qui soit et tous les autres en seront des dérivés plus ou moins édulcorés. De toute façon, aucun couple n'est solide. Nicole quitte Dick en reconnaissant : "Some of the time I think it's my fault -I've ruined you." (T 264). Daisy abandonne Gatsby également. Après avoir laissé "L'Homme" pour "L'Américain" (LT 132), Kathleen rompt par lettre avec Monroe Stahr ; les employés de ce dernier, Roderiguez et Zavras, n'ont pas l'air d'ailleurs de mieux réussir avec leur épouse (LT 45,57). Amory subit quatre échecs amoureux (avec Myra, Isabelle, Rosalind et Eleanor) et ne conquiert jamais l'amour de la belle et sainte Clara. Abandonné par Rosalind, il se plonge dans l'ivresse et déclare même vouloir se suicider (S 186). Il finit complètement désabusé :

Women -of whom he had expected so much; whose beauty he had hoped to transmute into modes of art; whose unfathomable instincts, marvellously incoherent and inarticulate, he had thought to perpetuate in terms of experience-had become merely consecrations to their own posterity (S 238).

Seule Gloria reste avec Anthony mais c'est un homme complètement diminué à la fin du roman et elle joue plutôt son infirmière, jouissant ainsi de la fortune qui l'a perdu. Cette image générale du couple est proprement désastreuse et rien n'éclaircit ce funeste tableau. Il semble que tous ces couples finissent toujours par atteindre la conclusion d'Amory qui ne s'applique malheureusement pas qu'aux quartiers sordides de New York :

It was dirtier than any battle-field he had seen, harder to contemplate than any actual hardship moulded of mire and sweat and danger, it was an atmosphere wherein birth and marriage and death were loathsome, secret things (S 232).

Le champ de bataille évoqué est celui de la guerre des sexes, cette lutte sans merci qui ronge tous les couples cités précédemment. Le parallélisme de construction entre "mire and sweat and danger" et "birth and marriage and death" indique ouvertement l'ampleur de la catastrophe et le déséquilibre en cours.

Guerrière et conquérante la nouvelle femme est une battante qui ne se laissera pas écraser : "Women are necessarily capable of almost anything in their struggle for survival [...]" (T 163). En effet, à la fin des différents romans, toutes les héroïnes finissent par s'en sortir tant bien que mal alors que les héros sont complètement anéantis, morts ou privés à tout jamais de leur vitalité : "[...] the male is always destroyed, and the female always goes on."¹⁶⁵. Nous avons évoqué auparavant cette femme guerrière ; en fait, cette amazone est foncièrement dominatrice et n'aura de cesse que l'adversaire, l'autre sexe, soit vaincu. Dans sa thèse, Le Vot résume ainsi la jeune fille fitzgeraldienne : "[Elle] apparaît toujours achevée, peu susceptible d'évolution. Elle est belle, radieuse, conquérante, ou elle n'est pas."¹⁶⁶. A propos de Josephine, héroïne de certaines nouvelles de Fitzgerald et de ses

¹⁶⁵ - Mary E. Burton, "The Counter-Transference of Dr Diver", *F. Scott Fitzgerald: Critical Assessments, op. cit.*, vol. 3, p. 142.

amours, il déclare : "[Elle] est le Bonaparte spécialiste de la guerre éclair, des Austerlitz triomphants."¹⁶⁷. Les soeurs Warren ont, elles, un nom combatif qui les prédispose à faire de même, à mener une guerre sans pitié, ce qu'elles font d'ailleurs chacune à leur manière. Le côté combatif de toutes les femmes présentées dans les romans de Fitzgerald est constant quel que soit leur âge. Des femmes de dix-neuf et vingt-neuf ans et de celles de vingt, il écrit : "The former are ages of insolence, comparable the one to a young cadet, the other to a fighter strutting after combat." (T 289). Si la jeune fille qui fait chuter et mourir O'Keefe (BD 89-92), le héros imaginé par Anthony Patch, est innocente dans son geste fatal, elle n'en reste pas moins dangereuse. Les héroïnes de Fitzgerald, n'ont pas cette innocence ; lancées dans la lutte, elles comptent vaincre. De Gloria, il est dit: "[she] struck to kill" (BD 80), ce qui ne laisse aucune place à l'innocence. Quand Nicole tombe sous le charme de Dick à la clinique c'est, entre autres, parce qu'il est en uniforme (T 118), elle croit avoir repéré le soldat en lui, celui contre qui la lutte sera possible, elle lui adressera des lettres commençant par : "Mon capitaine" (T 119), "Captain Diver" (T 120), "Dear Captain Diver" (T 121), ou encore "Dear Captain" (T 122). En réalité, il lui faudra attendre Barban, le vrai soldat, le mercenaire, pour une lutte à égalité entre guerriers.

Les hommes ne sont pas tous dupes comme Dick ou Gatsby, certains pressentent le danger avec justesse. Même pour les plus naïfs, il y a toujours une crainte sous-jacente de tomber sous l'emprise du charme féminin¹⁶⁸. Anthony devrait être au courant car son histoire du chevalier O'Keefe est extrêmement claire quant aux périls encourus par les hommes, mais il se fait complètement berner par Gloria jusqu'à la capitulation totale. "La menace permanente que constituent les femmes" (BD 74) est vivement perçue par Amory qui proteste de temps à autre contre la féminité exacerbée, selon lui, de ses conquêtes : "Oh, don't be so darned feminine." (S 89). Il espérait qu'Isabelle soit en quelque sorte asexuée, ce qui lui aurait facilité la tâche : "I thought you'd be -sort of- sexless, you know, swim and play golf." (S 161). Cette femme asexuée serait la simplification de tous ses tourments. C'est Tommy Barban qui est le plus lucide sur les dangers encourus, il est d'ailleurs le mieux armé pour les contrecarrer : "I've brutalized many men into shape but I wouldn't take a chance on half the number of women." (T 291). Wilson est lui l'exemple parfait du vaincu dont la reddition est sans appel : "He was his wife's man not his own." (GG 143). C.Gerbaud insiste sur l'étonnante résistance de ces femmes à l'allure faussement fragile; pour elle, elles ont une immense énergie qui en fait les triomphatrices de la guerre des sexes¹⁶⁹. Après la chute de l'homme, la femme remonterait à la surface suite à son propre séjour dans la nuit obscure, la femme-enfant ne donnant qu'une illusion de domination à l'homme. Selon C.Gerbaud, elle est le symbole du succès dans *Tender*,

¹⁶⁶ - André Le Vot, *L'Univers imaginaire de Francis Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 198.

¹⁶⁷ - *Ibid.*, p. 195.

¹⁶⁸ - Colette Gerbaud, "Amérique et féminité, ou le rêve, l'or et la nuit dans *Tender Is the Night* de Francis Scott Fitzgerald", *Americana*, op. cit., pp. 81-96.

¹⁶⁹ - *Ibid.*, p. 84.

aussi bien du point de vue matériel, social, professionnel, psychologique que moral. A propos de cette lutte où la femme triomphe, Le Vot conclut :

***Pygmalion est vaincu et dépossédé par la forme qu'il a sculptée : ce sera le sujet de The Great Gatsby et de Tender is the Night, ce sera aussi le sujet du roman qui a pour protagonistes Scott et Zelda Fitzgerald*¹⁷⁰.**

Femme fatale mais aussi femme indépendante économiquement, cette mante religieuse est foncièrement consommatrice et dévoratrice, Le Vot déclare :

***Dans la société fitzgeraldienne les femmes sont les plus grandes prédatrices, les consommatrices que l'on voit tout au long des textes se livrer à d'extraordinaires achats en série*¹⁷¹.**

Ces prédatrices consomment non seulement grâce à leur indépendance économique des produits vantés par une publicité en plein essor, mais aussi des hommes. Ces références à l'attitude prédatrice de ses héroïnes nous indiquent ici une tentative de la part de l'auteur de perception de la femme dans son attitude vis-à-vis de l'homme, l'oeuvre romanesque devient alors un essai de compréhension des ressorts les plus intimes du comportement féminin. Ce comportement dévorateur nous est apparu tout d'abord comme une réponse à la pulsion orale évoquée par Lacan¹⁷². Il semble en fait qu'en présentant cette tendance comme caractéristique de toutes ses héroïnes, Fitzgerald ait tenté de définir de manière plus générale tout un aspect de la sexualité féminine malgré les difficultés à la cerner et à la dire¹⁷³. Ainsi, au-delà d'un portrait de femme apparemment plutôt négatif, se dessine une perception assez lucide de la part de Fitzgerald d'un certain aspect de la féminité même si cette perception nous est livrée à mots couverts à travers une description réaliste assez fidèle sociologiquement et bien travaillée littérairement. Il tente la difficile exploration du "continent noir"¹⁷⁴. C'est justement peut-être parce qu'il reste dans un certain non-dit, un flou littéraire, que Fitzgerald peut nous communiquer cet essai de compréhension de l'univers féminin¹⁷⁵. Ce flou est par ailleurs l'expression d'une crainte, d'un désarroi face à un mystère impossible à analyser rationnellement. Si Fitzgerald réussit à sa manière à explorer cette féminité par l'intermédiaire de ses personnages, c'est parce qu'il ne tient pas de discours sur le sujet,

¹⁷⁰ - André Le Vot, *Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 111.

¹⁷¹ - *Ibid.*.

¹⁷² - *Supra* Première Partie, Chapitre II, p. 93.

¹⁷³ - "Si l'organe de la sexualité féminine tend à dévorer, à rendre sien, s'il infléchit tout mouvement psychique selon des schèmes clos et circulaires, on comprend les difficultés de la femme à s'évader d'elle-même, à dépasser les limites de sa vie affective. Chacune de ses expériences érotiques ne réactive-t-elle pas le même rapport au monde : avide, capteur, enveloppant ?", Michèle Montrelay, "Femme -La sexualité féminine", *Encyclopaedia Universalis*, p. 857.

¹⁷⁴ - "S'interrogeant sur la sexualité féminine, et mesurant le peu de prise qu'elle offre à l'investigation analytique, Freud la compare à un 'continent noir'.", Michèle Montrelay, *L'Ombre et le nom, op. cit.*, p. 66. A l'époque de Freud, l'Afrique était encore un continent non entièrement exploré, source d'interrogations et de fascination, le choix de l'expression "continent noir" pour faire allusion à la sexualité féminine paraît ainsi parfaitement justifié.

mais nous livre des bribes d'expériences de vie à travers lesquelles le lecteur peut saisir une évocation de la féminité. Il ne s'empare pas du langage pour dire une certaine exploration de la féminité, il laisse le langage traduire ce qu'il ne perçoit que de façon inconsciente. Il trahit l'angoisse d'une génération d'hommes qui ne comprend plus sa partenaire et sent la remise en question de son comportement passé. Il essaie de saisir l'essence de la féminité et de la fixer par le trait de l'écriture car

L'orgasme dans le discours nous conduit en ce point où la jouissance féminine est à déterminer comme écriture. En ce point où il doit apparaître que cette jouissance et le texte littéraire (qui lui aussi s'écrit comme un orgasme produit à l'intérieur du discours) sont l'eff d'un meurtre du signifiant qui est le même. N'est-ce pas pour cette raison que chez Bataille, Jarry, Jabès, l'écriture se raconte comme la jouissance d'une femme ? Et que ce qu'elle écrit, c'est le Nom¹⁷⁶ ?

Les héroïnes de Fitzgerald portent en elles la destruction des hommes qui les aiment et les désirent, elles sont essentiellement castratrices. R.Sklar reconnaît les capacités héroïques des protagonistes masculins de Fitzgerald, mais affirme que leurs compagnes en sont les destructrices : "The genteel romantic heroine wants her man to be a hero, but in the very act of giving him her love she destroys his capacity for heroism."¹⁷⁷ C.Gerbaud prétend que Dick Diver et Abe North sont détruits "sur le territoire de la féminité"¹⁷⁸. Selon Le Vot¹⁷⁹, la nouvelle "The Swimmers" présenterait en germe la femme castratrice de *Tender* :

In her grace, at once exquisite and hardy, she was that perfect type of American girl that makes one wonder if the male is not being sacrificed to it, much as, in the last century, the lower strata in England were sacrificed to produce the governing class¹⁸⁰.

La menace de la castration devient manifeste dans le geste d'Augustine, la bonne française des Diver, lorsqu'elle brandit son couteau de cuisine et une hachette avec agressivité en direction de Dick qui essaye de se défendre difficilement à l'aide de sa canne aux connotations phalliques évidentes (*T* 263). S'appuyant sur Milton R.Stern, J.W.Tuttleton affirme que toutes les riches héroïnes des romans de Fitzgerald ont un

¹⁷⁵ - Michèle Montrelay nous indique l'extrême difficulté à verbaliser la féminité qui "résiste sourdement à l'analyse" et "fait échec à l'interprétation dans la mesure où elle ignore le refoulement.", *ibid.* Elle affirme : "Mais on peut supposer que la sexualité féminine résiste par essence et non par accident à se laisser dire -dans la cure et en théorie. On s'arrêtera à ce second point de vue : la féminité n'est pas seulement inexplorée, elle est inexplorable pour autant qu'elle tient en échec le discours, c'est-à-dire l'instrument premier de la praxis et de la théorie.", *Encyclopaedia Universalis, op. cit.*, p. 856.

¹⁷⁶ - Michèle Montrelay, *L'Ombre et le nom, op. cit.*, pp. 80-81.

¹⁷⁷ - Robert Sklar, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁸ - Colette Gerbaud, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁹ - André Le Vot, *L'Univers imaginaire de Francis Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 273.

¹⁸⁰ - Francis Scott Fitzgerald, "The Swimmers", *The Short Stories of F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 499.

"pouvoir désexualisant" fonctionnant de pair avec leur comportement vampirique¹⁸¹.
J.M.Allen les perçoit ainsi :

[... Fitzgerald's] viciously destructive women who wear masks designed to hide their essential insidiousness, his men who allow themselves to be emasculated by these fascinating destroyers [...]¹⁸².

La lutte des sexes est donc sans pitié pour les héros, non seulement ils sont vaincus, mais, en outre, la femme fitzgeraldienne veut mener sa victoire jusqu'à la dévoration et la castration.

Ainsi, apparaît derrière ce portrait une puissante image de la femme américaine, la nouvelle "Aphrodite americana" : "-The American Aphrodite who can never be entirely chaste, yet never wooed and won."¹⁸³. L'Amérique est désormais à son service et dirigée par elle¹⁸⁴. Le règne de la femme américaine est venu, c'est elle maintenant qui fixe les règles :

Dick's capacity to live a masculine life is undermined from the start; the exhausted male principle can not overcome the dominance of the gold star muzzer who prepares her sons to fight a women's war on women's grounds and thus inevitably to lose¹⁸⁵.

"[T]he heroic and masculine age of America is a thing of the past."¹⁸⁶ ; selon les théories de D.H.Lawrence¹⁸⁷, l'homme a maintenant cédé la place à une Aphrodite qui est devenue le pôle actif et autoritaire, révélant ainsi une féminité et une sexualité insoupçonnées jusqu'alors.

La guerre des sexes est la seule relation qui subsiste entre des hommes épuisés et blessés et des femmes dont la force est toute nouvelle. Même s'ils n'ont plus l'énergie pour se battre et affronter l'adversaire, les hommes sont entraînés dans la lutte jusqu'à l'épuisement total de façon à ce qu'ils ne relèvent plus la tête. Avant le coup de grâce, la

¹⁸¹ - James W. Tuttleton, *op. cit.*, p. 240.

¹⁸² - Joan M. Allen, *op. cit.*, p. XII.

¹⁸³ - Mary E. Burton, *op. cit.*, p. 146. M.E. Burton ajoute : "Dick is at least preconsciously aware that he has already been 'broken' by the American dream, that his 'broken side' (Adam's rib) is that side of him from which the American Aphrodite has been born -she who is, henceforth, his chosen mate and destiny.", *ibid.*, p. 145.

¹⁸⁴ - "Fitzgerald indicts America, identifying the nation as female and blaming the woes of American men on the character of American women and on the feminization of American culture. If we ask what has caused Dick Diver to live out the life of a woman, the answer comes clear: America, his 'gold-star muzzer', has done Dick Diver in, sacrificing him and all her sons on the altar of sexual warfare. Though the mourning mothers represent 'all the maturity of an older America,' that world is irreparably broken and the new world which they have brought into being is presented as matriarcal.", Judith Fetterley, *op. cit.*, p. 216.

¹⁸⁵ - *Ibid.*, p. 219.

¹⁸⁶ - *Ibid.*, p. 218.

¹⁸⁷ - David Herbert Lawrence, *op. cit.*, *passim*.

plupart des héros reçoivent des punitions prémonitoires : Dick est battu à Rome et jeté en prison (*T* 226), Anthony Patch est brutalement rabroué par Bloeckman et ses serveurs (*BD* 437-438), Amory est également passé à tabac par un groupe de gens un soir de beuverie (*S* 189). Ces coups représentent la blessure psychique qui les ronge, ils annoncent aussi le coup fatal qui tue Abe North dans un "speakeasy" (*T* 199). S.Kahn remarque : "It is in the battle of the sexes rather than in the trenches that Amory receives his sudden and lasting wounds."¹⁸⁸ D'ailleurs, Amory conclut de ses observations : "It was not so bad where there were only men or else women; it was when they were vilely herded that it all seemed so rotten." (*S* 232). La tragédie est dans la lutte des sexes, dans l'essai de fonctionner ensemble. Incapables de faire face à leur propre sexualité et à celle des nouvelles femmes, tous ces hommes sont battus à mort sans espoir de grâce puisque le monde où ils évoluaient en maîtres n'existe plus :

Here was a new generation, shouting the old cries, learning the old creeds, through a reverie of long days and nights; destined finally to go out into that dirty gray turmoil to follow love and pride; a new generation dedicated more than the last to the fear of poverty and the worship of success; grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken... (S 255).

Le couple classique de héros étant en décomposition, d'autres types de couples se positionnent à l'avant-scène, ils attestent un certain désarroi lié à une nouvelle vision de la sexualité. A propos de *Tender*, R.W.Stallman conclut que tous les personnages s'y prostituent¹⁸⁹. Les couples illégitimes sont nombreux, nous l'avons évoqué ; les amours extra-maritales tiennent une place primordiale, mais elles ne sont pas animées de la passion mutuellement partagée qui découle des "crises maritales" évoquées par Rougemont¹⁹⁰. Ces aventures sans lendemain sont le fait des protagonistes mais aussi de multiples personnages secondaires. Les soirées de *Gatsby* sont peuplées de ces couples qui se font et se défont à un rythme effréné. La liste d'invités dressée par Nick (*GG* 67-69) résume parfaitement ce rassemblement de couples adultères, ou du moins non officiels, et souvent temporaires. Les couples les moins honorables prennent une place d'importance, les couples héroïques n'existant plus : les "poules" françaises et leurs marins, le père de Cecilia et sa secrétaire, Alec Connage et Jill, Dan Cody et Ella Kaye, etc. Dick lui-même, au-delà de sa passion sexuelle pour Rosemary, se prend d'intérêt pour toute femme croisant son passage (*T* 201). Il a la désagréable impression d'avoir été acheté par les Warren et, loin de l'image du héros passionné et romantique qu'il révère, il sent qu'il est dans la peau d'un "gigolo" (*T* 201). Le couple classique détruit, d'autres relations envahissent les romans de Fitzgerald ; les *Diver* sont entourés de gens aux mœurs sexuelles variées : *Campion*, *Dumphry* et *Francisco Y Ciudad Real*, mais aussi l'infâme *Lady Caroline*. Dick a pour patient un jeune homme homosexuel dont le père croit qu'il faut le guérir de ce comportement (*T* 242). Dans *Tycoon*, Reinmund semble faire une fixation homosexuelle sur *Monroe Stahr* (*LT* 49). Cette tendance à inclure des formes de

¹⁸⁸ - Sy Kahn, "This Side of Paradise: The Pageantry of Disillusion", *F. Scott Fitzgerald: Critical Assessments*, op. cit., vol. 2, p. 57.

¹⁸⁹ - Robert W. Stallman, "By the Dawn's Early Light: *Tender is the Night*", *ibid.*, vol. 3, p. 85.

¹⁹⁰ - Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* (Paris, Plon, 2^e éd., 1972), pp. 16-17.

sexualité différentes dans la fiction n'est bien sûr pas particulière à Fitzgerald et son époque, *The Picture of Dorian Gray*, que lit Amory, en est la preuve immédiate s'il en faut, mais elle indique une défaillance du couple classique désormais incapable de constituer la charpente du roman. Elle est un indice que l'amour traditionnel n'a plus la force de cohésion utilisée dans la fiction des générations précédentes. La guerre des sexes est profondément violente, le couple traditionnel ne peut y survivre, d'autres formes d'amour se préparent à prendre la relève.

Cette absence de préjugés moraux qui transparait dans l'écriture fitzgeraldienne contraste avec un relatif puritanisme et une certaine misogynie de l'auteur. M.Geismar parle d'une "profonde répulsion des héros de Fitzgerald pour le sexuel"¹⁹¹. Le Vot fait, lui, les observations suivantes :

Le langage sensuel du corps, qui prédomine chez D.H.Lawrence ou Henry Miller, vient rarement précéder ou prolonger les échanges de regards. L'univers de Fitzgerald est chaste.

..... Jusqu'à
Tender is the Night -à l'exception de la violente attirance que Myrtle Wilson ressent pour Tom dans The Great Gatsby- on peut dire que l'amour sexuel est absent de l'oeuvre¹⁹².

J.M.Allen considère qu'il y a chez Fitzgerald "une profonde répugnance à évoquer la sexualité"¹⁹³.

Les critiques féministes dénoncent une certaine misogynie chez Fitzgerald, J.Fetterley, par exemple, déclare à propos de *Gatsby* :

Another American "love story" centred on hostility to women and the concomitant strategy of the scapegoat...Not dead Gatsby but surviving Daisy is the object of the novel's hostility and its scapegoat¹⁹⁴.

C.Gerbaud estime, elle, que cette misogynie s'inscrit dans la lignée d'une certaine tradition littéraire américaine ; elle cite Tom C.Coleman, qui soulève la question de "la misogynie fondamentale de Fitzgerald". Il évoque les écrivains américains masculins qui sont obsédés par la terreur de perdre "la bataille des sexes" ; sont cités, par exemple, J.Fenimore Cooper et Melville, la conclusion étant que "les hommes ayant dominé les lettres américaines ont eu tendance à embrasser la misogynie comme attitude artistique fondamentale, si ce n'est socio-morale"¹⁹⁵. Mais cette attitude ne serait-elle pas une défense contre un désir, un besoin irrésistible de la femme et contre une angoisse face à l'insondable mystère de la féminité ?

¹⁹¹ - Maxwell Geismar, *The Last of the Provincials*, op. cit., p. 334.

¹⁹² - André Le Vot, op. cit., p. 182.

¹⁹³ - Joan M.Allen, op. cit., p. 75.

¹⁹⁴ - Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction (Bloomington and London, Indiana University Press, 1977)*, p. 72.

¹⁹⁵ - Colette Gerbaud, op. cit., p. 83.

Au-delà d'une certaine misogynie à l'égard de ses héroïnes et d'une lutte sévère entre les héros et celles-ci, on pourrait affirmer que l'écriture de Fitzgerald met en scène une sorte de mise en abyme de la guerre des sexes, puisque ses romans étaient aussi une manière de lutter contre Zelda, un combat d'auteurs sans merci illustrant l'âpreté de la guerre des sexes, chacun menant sa bataille par personnages interposés : Dick Diver contre Alabama Knight, Nicole Diver contre David Knight.

Jusqu'à présent, nous avons soutenu l'idée que la femme réussissait à sortir indemne de cette guerre des sexes, cependant la lutte est si rude que certaines sont brisées à jamais. La patiente de la chambre vingt (*T* 184), le vingt de la décennie des garçonnnes, sait qu'elle est passée à travers une bataille terrifiante, tout son corps en est marqué et cette douleur immense la conduira finalement à la mort. Elle a certaines caractéristiques de la femme fatale qui rappellent étrangement Daisy : "[...] she had been exceptionally pretty-" (*T* 183), "She spoke in a strong, rich, deep, thrilling voice." (*T* 183), "[...] her voice came up [...] afflicted with subterranean melodies [...]" (*T* 184). Elle est maintenant prisonnière de son eczéma, "as imprisoned as in the Iron Maiden" (*T* 183), un peu à l'image de Daisy dans sa robe de mariée¹⁹⁶. En tant qu'artiste peintre américaine, elle est aussi une représentation de l'auteur en quête de connaissance (*T* 183). Le mot "battle" revient quatre fois dans sa conversation avec Dick, qui conclut : "It's too tough a game for you." (*T* 185). Malgré les paroles rassurantes de celui-ci, elle sait qu'elle est allée au coeur des choses, aux limites extrêmes de la connaissance et de la jouissance, qu'elle a voulu explorer cette "crevasse alpine entre les sexes" (*T* 144), abîme indicible dont elle est revenue couverte de plaies et sans réponse : "Then what was it I had almost found?" (*T* 184). Ce gouffre entre les sexes est caractérisé par l'adjectif "Alpine", ou plutôt "all pine", qui suggère son lien avec le désir et la souffrance qui en découle. Curieusement, la "star" d'un des films de Monroe Stahr est également couverte d'eczéma (*LT* 64). La description qui est faite d'elle indique qu'elle aussi aimerait dominer dans la lutte :

Her name had become currently synonymous with the expression "bitch". Presumably she had modelled herself after one of those queens in the Tarzan comics who rule mysteriously over a nation of blacks. She regarded the rest of the world as black (T 64).

Peut-être que le mal expiatoire infligé à la patiente de la chambre vingt rongé déjà la "star" également¹⁹⁷. A Dick, qui doute de son combat, la malade répond avec virulence :

"Are you quite sure you've been in a real battle?" "Look at me!" she cried furiously (T 184).

Elle est certaine du sens de son expérience fatale : "I'm sharing the fate of the women of my time who challenged men to battle." (*T* 184). Dick, qui tente à sa manière de percer les mêmes mystères, est inmanquablement attiré par elle, d'abord sexuellement (*T* 185), puis il ressentira un véritable amour (*T* 240). Alors qu'elle lui faisait confiance, "I thought perhaps you would know what it was." (*T* 184), il essaye de la calmer en éludant le problème : "With disgust he heard himself lying, but here and now the vastness of the subject could only be compressed into a lie." (*T* 185).

¹⁹⁶ - *Supra* Première Partie, Chapitre I, p. 37.

¹⁹⁷ - Fitzgerald a, de toute évidence, été inspiré par un des symptômes de la maladie de Zelda, cf. Nancy Milford, *op. cit.*, p. 169.

Le sort malheureux de cette femme est de toute évidence le résultat d'une punition, comme si l'exploration des frontières du plaisir et de la connaissance avait provoqué les foudres d'un dieu puritain. Elle s'interroge sur ce qui lui a valu un tel sort, le verbe "deserve" qu'elle emploie alors implique l'idée de punition, idée que Dick va renforcer avec sa théorie de la honte : "'It's related to the blush [...]" (T 184). Il évoque ses "fautes" (T 184,185) et ses "péchés" (T 184) et lui donne un conseil bon enfant : "'We must all try to be good,' [...]" (T 185). Intérieurement, il doit s'avouer à regret que seuls les êtres très solides peuvent échapper à la punition (T 185). La connaissance est offerte à l'artiste, mais elle exige une résistance extraordinaire¹⁹⁸ que cette patiente n'avait pas :

The frontiers that artists must explore were not for her, ever. She was fine-spun, inbred -eventually she might find rest in some quiet mysticism. Exploration was for those with a measure of peasant blood, those with big thighs and thick ankles who could take punishment as they took bread and salt, on every inch of flesh and spirit (T 185)¹⁹⁹.

L'exploration des ressorts internes de l'individu était trop difficile pour elle : "[...] too tough a game for [her]." (T 185). Trop fragile, c'est son coeur, siège des sentiments et émotions, qui lâchera (T 240). Sa mort a été causée, selon Franz, par une "neuro-syphilis" (T 241). Ce diagnostic liant maladie nerveuse et vénérienne semble indiquer que la patiente a succombé à un mal symbolisant la double origine de sa faute: la recherche trop poussée de la connaissance et de l'expression de sa jouissance sexuelle. Dick se moque bien de l'opinion de son associé (T 241), il estime que sa patiente doit emporter le secret intime de sa souffrance dans la tombe, secret qui constitue sa quête personnelle à lui également.

Amour et souffrance sont donc intimement liés, la lutte des sexes ne pouvant se résoudre que dans une violence douloureuse ainsi que le suggère le titre "Casualties" prévu par Fitzgerald pour l'une des parties de *Tender* dans son remaniement du roman²⁰⁰. Amour et sexualité restent irrémédiablement irréconciliables. Dans le cas de l'amour romantique, l'homme devra étouffer tout désir aux dépens de sa virilité ; en revanche, l'érotisme et la sensualité sont également une forme de castration puisqu'ils marquent la fin de l'amour romantique. Idéalisme et sexualité ne peuvent donc pas s'articuler. La violence, qui sera la réaction contre une sentimentalité outrée et un romantisme irréaliste, est, d'une certaine manière, libératrice car elle rend à l'homme sa virilité mais saura-t-il l'assumer et pourra-t-il réguler cette violence ?

L'amour extrêmement fusionnel de Nicole et Dick implique également une fusion de souffrance :

Many times he had tried unsuccessfully to let go his hold on her. They had many fine times together, fine talks between the loves of the white nights, but always

¹⁹⁸ - Les articles du *Crack-Up* sont l'expression même d'une période où Fitzgerald sentait qu'il n'avait plus cette force de résistance.

¹⁹⁹ - *Ce passage rappelle étrangement les efforts artistiques désespérés d'une Zelda trop fragile qui, après s'être essayée à l'écriture, la danse et la peinture, se réfugia dans la religion à la fin de sa vie, Eleanor Lanahan, Zelda: An Illustrated Life. The Private World of Zelda Fitzgerald (New York, Harry N. Abrams, 1996), pp. 13-16.*

²⁰⁰ - Voir Geneviève et Michel Fabre, *Tender Is the Night de F. Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 143.

when he turned away from her into himself he left her holding Nothing in her hands and staring at it, calling it many names, but knowing it was only the hope that he would come back soon (T 180). In these six years she had several times carried him over the line with her [...] (T 188). He could not watch her disintegrations without participating in them (T 190).

Finale­ment, pris au piège des "ténèbres érotiques" (T 38), Dick éprouvera la douleur ultime de ceux que l'amour a brisés ; s'adressant à Nicole, il conclura : "You've ruined me, did you?" (T 271). Malgré son personnage peu admirable, Campion a très bien saisi l'intense souffrance liée à l'amour et il sait l'exprimer. Jouant au conseiller expérimenté, il prévient Rosemary : "When you're older you'll know what people who love suffer. The agony." (T 40). Dick, ironique, précise que, tout comme Grant, l'amour vient de mener son dernier combat et l'a perdu : "Why, this was a love battle -there was a century of middle-class love spent here? This was the last love battle." (T 56). Malgré l'incrédulité moqueuse d'Abe, "You want to hand this battle over to D.H.Lawrence,' [...]", Dick sait que c'est l'amour qui les a meurtris tous les deux : "All my beautiful lovely safe world blew itself up here with a great gust of high explosive love,' [...]" (T 57). L'adverbe "here" indique que son monde tranquille a explosé sur le champ de bataille évoqué précédemment, c'est-à-dire celui de l'amour.

Myrtle, elle aussi, est atteinte par la brûlure de l'amour, même si sa passion pour Tom est physique et peu admirable, c'est une jalousie folle et torturante qui la pousse sous les roues de Daisy : "[...] her eyes, wide with jealous terror, were not fixed on Tom, but on Jordan Baker, whom she took to be his wife." (GG 131).

Dans *Paradise*, le vocabulaire employé par les garçons courtisées par Amory indique clairement que l'amour est quelque chose de dangereux et de douloureux, aux connexions multiples avec la guerre et les combats. Rosalind évoque les aventures romantiques de temps révolus : "That was one of those romantic, pre-battle affairs. They're all wrong." (S 165). L'amour romantique régnait avant la guerre des sexes, maintenant la situation a changé, Rosalind est en plein combat. Abandonné par cette dernière, Amory doit avoir recours à la méthode forte pour survivre :

He had taken the most violent, if the weakest, method to shield himself from the stabs of memory, and while it was not a course he would have prescribed for others, he found in the end that it had done its business: he was over the first flush of pain (S 190).

Néanmoins, il ressort sentimentalement brisé de cette aventure :

But there had been, near the end, so much dramatic tragedy, culminating in the arabesque nightmare of his three weeks' spree, that he was emotionally worn out (S 191).

A Mrs Lawrence qui s'imagine que c'est l'armée qui l'a vieilli, Amory réplique : "That's from another, more disastrous battle,' [...]" (S 192). Il fait bien sûr ici allusion à la guerre des sexes qu'il a menée contre Rosalind, entre autres. Le bilan de cet amour est extrêmement négatif et amer, il est un résumé de souffrances et de frustrations :

Tireless passion, fierce jealousy, longing to possess and to crush -these alone were left of all his love for Rosalind; these remained to him as payment for the loss of his youth- bitter calomel under the thin sugar of his love's exaltation (S

222-223).

L'amour et la guerre ont forgé la vie d'Amory et sont indissociables au coeur de son expérience. Quand il se plaint d'être blasé et instable, Tom lui répond : "Love and war did for you." (S 194).

Le héros choisit les sentiers de la souffrance en pleine connaissance de cause, le but ultime de sa quête n'étant jamais aussi exaltant que le chemin parcouru pour l'atteindre. Poursuivre la lumière verte, se construire un empire financier et soupirer après un amour idéal de jeunesse, pour Gatsby ou aider Nicole à reconquérir son équilibre, pour Dick, auront été plus passionnants que le but visé. Dans la douleur de la séparation réside la force et l'amour de Gatsby. La souffrance amoureuse pourra atteindre les limites extrêmes de l'endurance, à la frontière de l'ultime défaillance :

La violence de l'amour mène à la tendresse, qui est la forme durable de l'amour, mais elle introduit dans la recherche des coeurs ce même élément de désordre, cette même soif de défaillance et ce même arrière-goût de mort que nous trouvons dans la recherche des corps. Essentiellement, l'amour élève le goût d'un être pour un autre à ce degré de tension où la privation éventuelle de la possession de l'autre -où la perte de son amour- n'est pas ressentie moins durement qu'une menace de mort [...]

***..... [...]
l'amour n'est pas le désir de perdre, mais celui de vivre dans la peur de sa perte possible, l'être aimé maintenant l'amant au bord de la défaillance [...].²⁰¹***

Le jour où Daisy ne réussit pas à renoncer à Tom, Gatsby éprouve cette "menace de mort" exprimée par Bataille, menace concrétisée en acte par Wilson. Anéanti, le héros laissera probablement cette menace se matérialiser sans révolte : "I have an idea that Gatsby himself didn't believe it [Daisy's telephone message] would come, and perhaps he no longer cared." (GG 168). Plus rien n'a d'importance puisque le degré de tension a dépassé son maximum ; un coup fatal a été assené au héros, la fusion avec Daisy lui étant désormais refusée. Ainsi, pour ces héros en quête d'un amour qui est en réalité chargé de souffrances, la connaissance est sur le chemin, s'ils savent la saisir au coeur d'un combat qui s'avérera être une lutte à mort.

Si "le lien du sexe à la mort, à la mort de l'individu, est fondamental."²⁰² et si "le mouvement de l'amour, porté à l'extrême est un mouvement de mort."²⁰³, on peut affirmer que cet enchevêtrement de sexualité, d'amour et de mort, constitue un pilier fondamental de la création romanesque de Fitzgerald. Même si les héros ne parviennent pas à assumer une sexualité en contradiction avec leurs aspirations romantiques, la mort est le pont qui relie sexualité et amour et c'est la femme qui semble se tenir au contrôle de ce

²⁰¹ - Georges Bataille, *op. cit.*, p. 267.

²⁰² - Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 138.

²⁰³ - Georges Bataille, *op. cit.*, p. 48. Dany-Robert Dufour établit un "syllogisme de l'amour et de la mort" : "- si (premier temps) ce qui unit d'amour "je" et "tu" leur est extérieur ; - tandis que (deuxième temps) "il", extérieur à "je" et "tu", est une représentation possible de la mort; - alors (troisième temps) il y a, structurellement, très peu de différences entre la mort et l'amour.", *op. cit.*, p. 113.

pont où le héros doit payer son dû, son droit de passage, s'il veut se lancer à sa conquête. Nous avons observé précédemment qu'à travers la femme et l'amour le héros recherchait le plaisir d'une certaine souffrance, nous pouvons maintenant affirmer qu'il était également en quête d'une expérience de la mort, peut-être aussi cette "petite mort" de sa sexualité qu'il ne sait pas affronter et qu'il ne parvient pas à percevoir de façon tangible chez sa partenaire.

La femme fitzgeraldienne incarne la mort, elle semble d'ailleurs ne pas la craindre. Quand Nicole tente de provoquer un accident de voiture fatal, elle se moque de l'attachement de Dick à la vie : "'You were scared, weren't you?' she accused him. 'You wanted to live!'" (T 192). De la même façon, Eleanor lance son cheval avec fougue en direction du précipice, au grand effroi d'Amory (S 217). Dans sa thèse, Le Vot remarque :

La femme, experte au plongeon solitaire, perd sa maîtrise quand il s'agit de conduire un passager. Mais comme Eleanor, se dégageant au moment où son cheval va s'écraser du haut de la falaise, elle sait échapper aux conséquences de ses actes²⁰⁴.

A travers la mort, l'héroïne fitzgeraldienne assume tous les éléments de l'existence et devient le pilier de l'univers, mais un univers qui fonctionnera à sa façon. Cette femme qui unit en elle tous les constituants d'un nouvel univers est à l'image de celle décrite par Sollers :

La femme signifie donc le compromis que l'humanité instaure entre l'interdit et la transgression, le compromis qui, à travers le "mariage" laisse transparaitre la possibilité de la violence érotique : non seulement elle doit assumer le rôle de la mère (pure) et de l'animal (impur), du respect et de la violation du respect (de la "frénésie sexuelle et du soin des enfants"), mais elle donne sa consistance à une structure d'exclusion telle qu'un milieu résistant -une scène- soit construit en fonction de son renversement possible²⁰⁵.

Sollers en conclut que "La femme est donc dépositaire du 'secret social' [...]"²⁰⁶. La femme fitzgeraldienne se voit investie d'un rôle structurant et équilibrant essentiel, mais elle porte en elle, par le biais de l'amour, la promesse de mort qui terrifie et attire le héros. Elle le déconcerte, le remet en question et l'épuise tout en l'emmenant avec elle dans un voyage au plus profond des "ténèbres érotiques" (T 38). La nuit qui attire Dick vers Nicole, cette obscurité fascinante et effrayante de la folie, ces "ténèbres érotiques" (T 38) qui l'entraînent également vers les profondeurs de sa sexualité par l'intermédiaire de Rosemary, c'est la nuit qui n'est pas tendre, mais ô combien cruelle et qui piège le héros comme une araignée avec sa toile ; c'est la grande nuit de l'inconscient, de l'inconnu, la nuit universelle de la mort, de l'énigme de la jouissance féminine, de la Chose originelle, et au-delà, celle de l'écriture.

Sollers déclare : "Nous pouvons dire en général de la femme (d'où nous venons) qu'elle est le seul signe capable d'entraîner un désir sans limite."²⁰⁷. Ce désir trouve sa

²⁰⁴ - André Le Vot, *op. cit.*, pp. 465-466.

²⁰⁵ - Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, *op. cit.*, p. 126.

²⁰⁶ - *Ibid.*.

source dans un manque. Le Vot affirme : "A partir d'un manque Gatsby édifie l'image de la plénitude."²⁰⁸. Ce manque éprouvé au coeur du soi sera le moteur de l'amour, qui est une sorte de mouvement centrifuge partant du soi et allant vers l'Autre²⁰⁹. La femme, source des désirs les plus extrêmes pour les héros de Fitzgerald, sera donc un écran cachant ce manque intime, cette béance que l'individu ressent en lui-même et qu'il souhaiterait combler sans aide extérieure. Le désir sera plus vif, l'inspiration plus forte tant que l'heure du plaisir sera reculée. A travers l'image qu'il a de Daisy, Gatsby croit saisir une vérité universelle :

[...] l'être aimé équivaut pour l'amant, pour l'amant seul sans doute, mais n'importe, à la vérité de l'être. Le hasard veut qu'à travers lui, la complexité du monde ayant diparu, l'amant aperçoive le fond de l'être, la simplicité de l'être²¹⁰.

Le manque constitue donc bien le fondement de l'ordre sexuel²¹¹ ; ainsi, la béance est source d'un certain élan, mais ceci tant que le héros est poussé par le désir, le jour où il commence à s'interroger plus profondément sur sa fêlure interne, le ver est dans le fruit.

V La crevasse

Malgré la guerre des sexes, il y a chez le héros fitzgeraldien un désir profond de fusion avec la femme aimée²¹². Ce vertige commun recherché par le héros avec sa partenaire serait un moyen de reconquérir une partie de lui-même qu'il a perdue. Cette fusion serait la promesse d'une création ultime menant à l'éternité puisque :

La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité : la poésie est l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil²¹³.

La poésie exige cette fusion illusoire, cette suppression de la limite que le héros et l'auteur recherchent désespérément chez la femme²¹⁴. Mais cette fusion à laquelle aspire le héros est un leurre et le début d'une désillusion profondément amère, de plus, elle est lourde de dangers puisqu'en fin de compte la continuité et la fusion, c'est la mort : "Abandonner la

²⁰⁷ - *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁸ - André Le Vot, *op. cit.*, p. 113.

²⁰⁹ - Jacques Lacan remarque : "[...] l'amour dans son essence est narcissique [...]" ; "[...] l'amour, s'il est vrai qu'il a rapport avec l'Un, ne fait jamais sortir quiconque de soi-même.", *Le Séminaire, Livre XX, Encore, op. cit.*, pp. 12, 46.

²¹⁰ - *Georges Bataille, op. cit.*, p. 28.

²¹¹ - Nestor Braunstein, *La Jouissance. Un concept lacanien* (Paris, Point Hors Ligne, 1992), *passim*.

²¹² - Georges Bataille affirme que nous sommes "des êtres discontinus", mais que nous "avons la nostalgie de la continuité perdue." ; il conclut donc : "Le sens dernier de l'érotisme est la fusion, la suppression de la limite.", *op. cit.*, pp. 19, 22, 143.

²¹³ - *Ibid.*, p. 32.

division, c'est mourir, car seule la division maintient la vie dans un semblant de nécessité."²¹⁵.

La garçonne pose ouvertement la question sexuelle et le héros en est abasourdi, en partie parce qu'il ne sait pas y répondre, mais aussi parce qu'il a peur de l'affronter directement. Avec l'avènement de la nouvelle femme, ce sont les dernières barrières de l'Amour Courtois qui s'écroulent, le problème restant entier puisque le héros ne sait plus quoi mettre à la place pour justifier son échec à fusionner parfaitement avec celle qu'il aime et désire. Les obstacles sociaux fixés par le code courtois évitait à l'amant de s'interroger sur "la crevasse alpine entre les sexes" (T 144)²¹⁶ ; la fin de son fonctionnement, avec la révolution sexuelle des années vingt, pose un problème insoluble au héros qui doit maintenant affronter la question sexuelle et qui comprend que la "crevasse" n'était pas constituée par les obstacles érigés par le code mais est inhérente aux êtres humains. Si "l'amour supplée à l'absence du rapport sexuel."²¹⁷, le héros, "'interdit' devant la mort et devant l'union sexuelle"²¹⁸, n'a plus que l'amour comme lieu protégé pour enfouir ses doutes et son incompréhension. Gatsby, par exemple, se lance à corps perdu dans son amour pour Daisy, sans vouloir y reconnaître de motivations sexuelles ; Dick se dévoue, lui, à la guérison amoureuse de Nicole, réprimant ses pulsions physiques jusqu'à la rencontre libératrice, mais aussi dévastatrice, avec Rosemary²¹⁹. Cette sexualité, source de création chez D.H.Lawrence, par exemple, est en fait un fardeau pour le héros fitzgeraldien qui ne sait pas y faire face et la transformer en puissance créatrice comme Ursula et Birkin les héros de *Women in Love*.

Inquiet sur sa virilité, le héros s'interroge inlassablement, mais sans réponse, sur la différence sexuelle et sur les mystères de la féminité, qui semblent encore plus insondables depuis que la femme a fait mine de s'être mise à nue par son nouveau comportement et le rejet des anciennes convenances. Ce mystère féminin est d'autant plus difficile à percer que les femmes bafouent toutes les analyses²²⁰. Le héros qui la

²¹⁴ - Jacques Lacan s'interroge à propos de cette fusion amoureuse : "-l'amour, est-ce de faire un ? L'Eros est-il la tension vers l'Un ?" ; un peu plus loin il apporte une réponse à cette question : "Des femmes à partir du moment où il y a des noms, on peut en faire une liste, et les compter. S'il y en a *mille e tre* c'est bien qu'on peut les prendre une par une, ce qui est essentiel. Et c'est tout autre chose que l'Un de la fusion universelle.", *op. cit.*, pp. 12, 15.

²¹⁵ - Philippe Sollers, *Théorie des exceptions*, *op. cit.*, p. 25.

²¹⁶ - "L'amour courtois, c'est pour l'homme, [...] la seule façon de se tirer avec élégance de l'absence du rapport sexuel.", Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 65.

²¹⁷ - *Ibid.*, p. 39.

²¹⁸ - Georges Bataille, *op. cit.*, p. 57.

²¹⁹ - Robert Sklar remarque : "Dick now explicitly recognizes that the genteel, romantic conventions were invented to hide his sexual desire for Rosemary.", *op. cit.*, p. 276.

²²⁰ - "[...] il y a toujours quelque chose qui chez elle [la femme] échappe au discours.", Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 34.

croyait unique et bien définie par des siècles d'amour courtois se retrouve complètement décontenancé et incapable de lui faire face. En outre, non seulement il est pris au piège de la guerre des sexes, mais de plus, il ne sait plus dire son désir, lui qui a reçu une éducation romantique inadaptée aux nouvelles femmes. Il s'interroge sans relâche, mais ne sait dire son voyage à travers la nuit, son expérience de la différence sexuelle, sa béance intime et profonde qu'il ne peut partager dans une fusion amoureuse et sexuelle illusoire, mais à laquelle toujours il aspire.

Si D.H.Lawrence remarque qu'il y a un nouvel équilibre entre les sexes il affirme cependant qu'il nécessite un équilibre unaire de chacun des deux sexes, ce n'est qu'une inversion des rôles de chacun qui est opérée, le fossé existe toujours, "[...] just the same old gulf between the sexes"²²¹. Apparemment, le héros fitzgeraldien ne sait pas établir ce nouvel équilibre car, séparément il ne sait plus très bien qui il est, il n'aspire qu'à la fusion impossible. Il est de toute évidence détruit par une nouvelle femme qui ne lui laisse pas le temps de se reconstruire un équilibre unaire indépendant selon les nouveaux critères. Nicole et Dick, qui allaient toujours chez le coiffeur ensemble, ressortant ensemble bien coiffés, semblables à des jumeaux dans une fusion parfaite, finissent le roman les cheveux à moitié lavés et la barbe à demi rasée (T 308) parce qu'ils savent désormais que la fusion est une illusion cachant une "crevasse", un "gouffre" infranchissable et indicible, ils ne peuvent former un tout, ils ne sont qu'à moitié eux-mêmes s'ils comptent l'un sur l'autre pour se compléter. Le héros, atterré par ce qu'il pressent, plus que par une véritable découverte, ne sait pas inclure ces révélations dans un univers qui fonctionnait auparavant pour la paix de son esprit et de son corps.

VI Conclusion

A travers sa création romanesque, Fitzgerald essaye de cerner de son écriture certains des mystères fondamentaux de l'être. Déconcerté par les femmes de son époque, il souhaite explorer ce gouffre qui sépare infiniment les sexes et interdit la fusion réparatrice. S'il pouvait percer l'énigme de la féminité, il pourrait peut-être maîtriser la guerre des sexes dans sa vie et dans son oeuvre et évoluer vers la trêve. Malgré cette lutte, il dédicacera *Gatsby* à Zelda d'une manière qui semble impliquer que tous ses textes lui sont dédiés²²² ; elle est en effet l'élément structurant et fondamental de son oeuvre puisque Fitzgerald essaiera continuellement, à travers ses héroïnes, de la définir et de la comprendre. Pour l'auteur, amour, sexualité, mort et écriture demeurent étroitement enchevêtrés car, à l'inverse d'Ernest Hemingway, il ne sait pas créer un monde d'"hommes sans femmes"²²³. Tout comme l'alcool, le sexe sera pour lui un stimulant de l'écriture²²⁴, il sera également un sujet d'inquiétude obsessionnelle. L'écriture bâclée équivaldra à un rapport sexuel peu satisfaisant tout comme l'indique le nom obscène du

²²¹ - David Herbert Lawrence, *op. cit.*, p. 97.

²²² - La dédicace est : "Once again to Zelda". Gertrude Stein la trouva d'ailleurs particulièrement charmante, Jeffrey Meyers, *op. cit.*, pp. 129-130.

²²³ - Ernest Hemingway, *Men Without Women* (Harmondsworth, Penguin, 1965), *passim*.

compositeur dont on joue la dernière création aux soirées de Gatsby : Vladimir Tostoff (GG 56)²²⁵. Déprimé de devoir produire des nouvelles alimentaires en série aux dépens d'une écriture de qualité, Fitzgerald se plaindra à Hemingway de cet esclavage de prostituée explicitant avec clareté la relation intime entre écriture et sexualité : "[...] the *Post* now pays the old whore 4,000 dollars a screw. But now it's because she's mastered the 40 positions -in her youth one was enough."²²⁶. L'écriture est le moyen suprême de percer et de dire la question sexuelle et l'angoisse qui s'y rattache. Elle permet de la cerner de son tracé, même si celui-ci n'enserme qu'un blanc, un degré zéro de l'expression, car l'auteur pressent plus qu'il ne résout. Il est l'observateur, le découvreur de l'existence de l'énigme, il met le doigt sur le coeur du problème et saisit le danger de la pleine connaissance. Il dérouté et déconcerte car, derrière une écriture apparemment profondément romantique, il s'attache à faire surgir la présence du "continent noir".

Chapitre trois. Au seuil des ténèbres

I Introduction

Dans une société en crise, la notion de limite est éminemment présente puisque ce sera toujours par rapport à une norme établie que les individus effectueront les transgressions qui caractérisent des temps de changements et de bouleversements tels que ceux décrits dans les romans de Fitzgerald. Si par ailleurs le franchissement de la limite est un des éléments essentiels de l'américanité²²⁷, comme le prouve l'histoire de ce pays, limites et frontières apparaissent alors comme un aspect fondamental de la création romanesque de l'auteur.

Ces limites sont des traces qui sillonnent le paysage du monde fitzgeraldien, mais plus encore, elles sont le reflet d'un univers intérieur psychologique perpétuellement confronté à des frontières et à des lignes de démarcation. Enfin, au-delà de ce foisonnement de limites géographiques et psychologiques, se devine l'inlassable préoccupation de l'écriture comme expérience des limites.

Parfois la limite se fait trouble, elle se dilue en une frange imprécise et équivoque, elle se définit alors, aussi bien géographiquement que psychologiquement, comme le

²²⁴ - Lottie, une prostituée que Fitzgerald rencontra à Asheville en 1935, confia : "I remember him telling me that he only made love to help him write (through excitement and release).", Jeffrey Meyers, *op. cit.*, p. 151.

²²⁵ - C'est à Joyce que Fitzgerald emprunta ce nom propre, le verbe "toss off" signifiant en argot tout à la fois "se masturber" et "écrire au pied levé", "bâcler" un texte.

²²⁶ - Lettre du 9 septembre 1929 à Hemingway, Jeffrey Meyers, *op. cit.*, p. 153.

²²⁷ - Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Antiœdipe* (Paris, Editions de Minuit, 1972), *passim*.

domaine de l'entre-deux, l'antichambre de l'au-delà, mais elle est une fois encore un reflet de l'expérience scripturale. En d'autres circonstances, c'est le promontoire qui tient lieu de frontière ; alors, la quête de l'au-delà attirant et effrayant, situé derrière la limite, signifiera la chute de celui qui a montré trop de curiosité. Finalement derrière ces frontières innombrables qui quadrillent le texte fitzgeraldien, le lecteur découvre un monde obsédant de ténèbres qu'il tentera ardemment de déchiffrer à l'instar des héros, un monde qui est l'inquiétant et captivant domaine de l'énigme humaine et littéraire.

II Limites et frontières

La topographie du monde fitzgeraldien se caractérise par un foisonnement de lignes de démarcation naturelles et technologiques qui semblent balafrer le paysage en tous sens et à travers tous les éléments naturels, constituant ainsi des frontières qui se croisent et s'entrecroisent en un quadrillage géant à l'image des grandes villes américaines.

Le ciel est marqué de grandes lignes ; il est barbouillé de couleurs sur la Côte d'Azur, "crayoned red and yellow" (*T* 48.), il est la toile de fond où se découpent les gratte-ciel de New York aux lignes verticales acérées (*GG* 74, *BD* 44). La terre est parcourue de cours d'eau eux-mêmes marqués du sillage des bateaux. Dans *Gatsby*, le Sound, qui apparaît également dans *The Beautiful* (*BD* 213), sépare West Egg et East Egg, il est bordé de lignes de bâtiments (*GG* 11) et sillonné par les bateaux à moteur (*GG* 45). C'est encore un cours d'eau, "a small foul river" (*GG* 29), qui délimite la Vallée des Cendres. Ces limites fluviales sont ensuite coupées perpendiculairement par tout un réseau de ponts : le Queensborough Bridge (*GG* 74), le Brooklyn Bridge photographié par Mr McKee (*GG* 44) et autres ponts new-yorkais, mais aussi le Pont du Gard (*T* 12), et même des aqueducs romains en ruines (*T* 14). Enfin, rivages et plages marquent la frontière ultime entre terre et eau, une frontière imprécise perturbée par le mouvement incessant des marées (*GG* 14,45, *LT* 35). A moindre échelle, il s'agira des berges des lacs suisses dans *Tender* (*T* 118) ou du Lac Supérieur dans *Gatsby* (*GG* 105), mais plus souvent ce sera le rivage marin. La côte marque les limites du continent américain, l'ultime frontière où Schwartz ne veut plus retourner et à qui il préfère la mort, "'I'm not going to the Coast- [...]" déclare-t-il (*LT* 20). Stahr demande à Brimmer : "'Born on this side?'" (*LT* 144). A l'apogée de son succès, Gloria semble incarner l'essence même du continent et est surnommée "Coast-to-Coast Gloria" par ses admirateurs (*BD* 60). La plage de *Gatsby* fait des heureux (*GG* 45), Kathleen et Monroe Stahr longent les rivages californiens en voiture et à pied (*LT* 101,104,110), mais plus encore c'est la Côte d'Azur qui marque le paysage fitzgeraldien de ses plages et rivages. Déjà évoquée furtivement dans *The Beautiful* (*BD* 126), elle est le décor central de *Tender*. Dick a aménagé sa propre plage (*T* 18) et chaque famille semble posséder la bande de sable sur laquelle elle est installée (*T* 3), mais le rivage est également évoqué comme bordé d'hôtels (*T* 145), de jardins (*T* 223), de plages variées (*T* 170) et de routes côtières telle celle qui sépare le bord de mer de l'arrière pays : "[...] the winding road along the low range of the Maures, which separates the littoral from true Provençal France." (*T* 1). La côte est parfois délimitée par une ville entière comme "the white line of Cannes" (*T* 9). Tous ces rivages sont entrecoupés de la ligne perpendiculaire des jetées : à New York, où débarquent Amory en raison de sa crise

d'appendicite (S 15), mais aussi Anthony après son tour d'Europe (BD 13) et d'où repart Dick après l'enterrement de son père (T 205) ; à East Egg, où brille la lumière verte de l'embarcadère des Buchanan (GG 28), ou enfin à Cannes (T 272).

La terre est également parcourue d'un entrelacs de routes et de voies de chemins de fer qui se croisent et s'entrecroisent inlassablement, se côtoient quelque temps, comme dans la Vallée des Cendres (GG 29), et se séparent pour suivre leur cours. Les rues se noircissent du trafic urbain formant de longs rubans sombres (GG 63), les rails courent parallèlement à des quais bondés de voyageurs (T 83). La campagne est sillonnée de haies (S 207) et de bois qui marquent le paysage de leur trace sombre (S 215).

Certaines limites donnent une impression sécurisante qui cependant peut friser le sentiment d'enfermement. Des clôtures tangibles ou imaginaires s'élèvent çà et là, érigeant des protections tantôt réelles quand elles bordent une voie de chemin de fer (GG 30), un hôtel (T 2) ou une tranchée (T 55), tantôt illusoire quand elle semble isoler la plage de Dick telle une muraille de Chine. Au début du roman, l'invisible barrière semble impénétrable, "[...] once their umbrellas, bamboo rugs, dogs, and children were set out in place the part of the plage was literally fenced in." (T 14) ; mais, finalement, elle n'était pas si solide :

Let him look at it -his beach, perverted now to the tastes of the tasteless; he could search it for a day and find no stone of the Chinese Wall he had once erected around it, no footprint of an old friend (T 278).

Cette protection est tout aussi chimérique que celle du rideau que Dick souhaiterait tirer sur ce qui l'effraie et qui revient comme un leitmotiv (T 88,89,90,94,100,167). Les rideaux chez Fitzgerald semblent s'abattre tels des guillotines chaque fois que quelque chose est à éliminer ou à occulter : Gloria est semblable à une tenture qui obscurcirait la lumière (BD 191) ; sur le visage de Kathleen, Monroe Stahr croit déceler un mouvement de rideau, "[...] a momentary dropping and lifting of a curtain over a forbidden passage." (LT 81).

La guerre a elle aussi élevé son lot de limites et barrières et a modifié les frontières nationales. Le front est mentionné dans les cinq romans et, dans *Tender*, Dick et ses compagnons découvrent un nord de la France défigurée par les tranchées et les grands cimetières militaires (T 55,57). Cependant la plupart des héros fitzgeraldiens sont demeurés à la périphérie des événements, aux limites du conflit, à l'instar du personnage de Dick dont il est remarqué : "Dick Diver had seen around the edges of the war [...]" (T 113).

Le territoire fitzgeraldien est également parcouru de frontières plus administratives. Dans un schéma d'errance, les personnages des romans se déplacent frénétiquement à travers les continents ; régulièrement ils franchissent des frontières, rappelant ainsi le grand mouvement des pionniers évoqué à la fin de *Gatsby*. Ils circulent entre l'Amérique et l'Europe et à l'intérieur de ces continents, mais ils poussent parfois leur chemin jusqu'en Afrique (T 17,89,160) ou en Asie (T 197,256). A l'intérieur de chaque pays, des frontières plus subjectives se dessinent. L'opposition entre l'Est et l'Ouest du continent américain est nettement établie, en particulier dans *Gatsby*. Pour Nick, le Middle West est devenu l'extrémité du monde, "the ragged edge of the universe" (GG 9), il est plus attiré par la Côte Est, "the eastern seaboard", évoquée à plusieurs reprises (GG 107, T 231).

Dans un pays autrefois départagé par la "Mason-Dixon Line" (T 256), les divisions internes demeurent nombreuses : "Hollywood is a perfectly zoned city" (LT 85), Chicago est divisé entre un nord "chic" et un sud plus traditionnel (T 151). A West Egg, la maison de Nick est située à la pointe, "at the very tip of the egg" (GG 11) ; elle est isolée des riches demeures avoisinantes et encore plus de celles en vogue d'East Egg. De la même façon, le garage de Wilson se trouve à la limite de la Vallée des Cendres, "on the edge of the waste land" (GG 30). Lors de l'escale, quand les voyageurs décident d'aller visiter la maison d'Andrew Jackson, Schwartz s'inquiète : "Where is this Hermitage? [...] Far away at the end of nowhere?" (LT 16).

Les relations amoureuses sont très souvent associées au franchissement de la frontière. Mary Minghetti a épousé un comte d'origine étrangère : "[...] he was of the Kyble-Berber-Sabaeen-Hindu strain that belts across north Africa and Asia [...]" (T 256). Perturbé par ses désirs charnels, Dick imagine l'enlèvement d'une jeune paysanne près de Savona : "He would take her in his hands and snatch her across the border...". Ensuite, il se précipiterait vers d'autres horizons, vers "la fille abandonnée sur le rivage" (T 196). De la même manière, Tommy enlève métaphoriquement Nicole vers des terres étrangères quand il devient son amant : "Symbolically she lay across his saddle-bow as surely as if he had wolfed her away from Damascus and they had come out upon the Mongolian plain." (T 295).

Fenêtres, portes, seuils et perrons définissent également tout un réseau de cadres et de limites dans un espace déjà fortement quadrillé de frontières multiples comme nous venons de le remarquer. Ils établissent une frontière entre deux espaces, ils déterminent des lieux de passage, de transition, parfois même de transgression.

Très souvent les fenêtres détachent leur cadre lumineux sur un fond d'obscurité, Nick évoque l'appartement éclairé de Tom et Myrtle, "high over the city our line of yellow windows" (GG 42), puis il imagine ce qui se passe dans les bâtiments : "-poor young clerks who loitered in front of windows [...]" (T 63). Les fenêtres sont des points d'observation : de la sienne, Myrtle scrute avec jalousie la voiture où se trouvent Tom, Jordan et Nick (GG 130) ; à travers "le petit rectangle de lumière" de la cuisine, Nick observe Tom et Daisy après l'accident (GG 151-152), mais plus généralement encore, il remarque : "-life is much more successfully looked at from a single window, after all." (GG 10). Cette surface vitrée délimite deux mondes, extérieur et intérieur, de plus, elle donne une possibilité d'observation qui va dans les deux directions. Quand Dick imagine la scène du train qu'il essaye de voiler derrière un rideau, il la perçoit comme à travers une fenêtre : "[...] the white excitement of the event viewed from outside, the inviolable secret warmth within." (T 88). Quant à Nick, l'observateur par excellence, il perçoit nettement cette frontière établie par la fenêtre, les deux espaces qui en découlent et la double possibilité d'observation qu'elle procure:

Yet high over the city our line of yellow windows must have contributed their share of human secrecy to the casual watcher in the darkening streets, and I saw him too, looking up and wondering. I was within and without, simultaneously enchanted and repelled by the inexhaustible variety of life (GG 42).

Une fois que les invités sont partis, la maison de Gatsby dit sa solitude et son isolement par ses ouvertures qui la séparent du monde, plutôt qu'elles ne lui offrent un poste

d'observation : "A sudden emptiness seemed to flow now from the windows and the great doors, endowing with complete isolation the figure of the host [...]" (GG 62). Fenêtres et portes indiquent ici la nette séparation entre deux univers.

Isolé sur le perron de sa maison, Gatsby garde une distance évidente avec ses invités (GG 62), il est au seuil d'un autre monde qui ne leur est pas accessible. Cependant, il admet Jordan auprès de lui et quand celle-ci passe la porte de la bibliothèque pour repartir (GG 59), elle a franchi un certain nombre de frontières qui isolaient le "mystère Gatsby". Elle s'attarde d'ailleurs un instant en ce lieu de transition alors que ses amis ignorants sont eux massés sous le porche (GG 59). Déjà le perron de Daisy à Louisville était un des lieux privilégiés où Daisy et Gatsby passèrent de longues heures pendant leur mois d'amour (GG 155). C'est encore sous le porche de sa maison conjugale qu'elle se fait sincère et confie à Nick un peu de son désarroi d'épouse et de mère (GG 23). Enfin, quand Gatsby retrouve Daisy chez Nick, il disparaît du salon à son arrivée pour faire son entrée par la porte comme pour subir un rite de passage (GG 92). Il exigera ensuite de Nick et Daisy d'entrer chez lui en passant par l'entrée principale (GG 97).

Parfois la limite se fait plus discrète qu'une porte ou une fenêtre, elle n'est qu'une mince fente à travers laquelle il faudrait se glisser. Monroe Stahr évoque cet espace quand il dit à Kathleen "I feel as if I had my foot in the door -like a collector." (LT 81), et d'ailleurs, un peu plus tard, la lumière de la lune les sépare encore : "[...] there was a foot of moonlight between them [...]" (LT 81). Faisant toujours allusion à ce mince espace de passage ou de séparation, Kathleen répondra à son invitation ainsi : "The door is still open by a chink, if you could squeeze past." (LT 90).

Le seuil est un espace privilégié, un lieu de décision, un prélude imminent à la transgression ou au changement. Le terme "threshold" revient fréquemment dans les romans : les jeunes filles désirant être actrices se massent à la porte de Monroe Stahr, "over his threshold" (LT 80), la mère de Myra apparaît menaçante sur le seuil de la pièce où Amory flirte avec la jeune fille (S 22), mais le terme devient plus significatif encore dans *Tender*. Nicole franchit plusieurs seuils. Lorsqu'elle va séduire Dick définitivement et qu'elle s'apprête à quitter la clinique pour voyager avec sa soeur, le motif du seuil annonce sa nouvelle vie : "[...] as she crossed the threshold her face caught the room's last light and brought it outside with her." (T 132). Le passage du seuil la transfigure et l'illumine, elle émerge ainsi du groupe sombre des malades pour renaître à la vie : "From the figures that shuffled between the rooms Miss Warren emerged first in glimpses and then sharply when she saw [Dick...]" (T 132). Plus tard, sur le point de tromper Dick et de conquérir sa liberté, alors qu'elle vient déjà de le trahir en donnant sa pommade à Tommy, elle est vue dans l'encadrement d'une porte, au seuil d'une vie nouvelle, à la limite de la transgression de l'adultère : "She stood a minute in the doorway, aware of the sin she had committed against him, half afraid to come in ..." (T 276). Quelques pages plus loin, elle se sentira la force de faire le pas décisif :

Yet think she must; she knew at last the number on the dreadful door of fantasy, the threshold to the escape that was no escape; she knew that for her the greatest sin now and in the future was to delude herself (T 287).

Au début du roman, Rosemary est profondément dépendante de sa mère et celle-ci se

tient justement tel un Cerbère sur le seuil trop dangereux que la jeune fille n'est pas encore mûre pour franchir : "[...] falling in love with her mother's profile against a lighted door, [she] was about to go there when Mrs McKisco came hurrying down from the house." (T 35). Mais plus tard, à Paris, elle passe ce cap. Avant qu'elle ne pénètre dans la maison où se tient la réception où pour la première fois elle entendra des propos déplaisants sur les Diver, l'auteur remarque : "[...] it was an electric-like shock, a definite nervous experience, perverted as a breakfast of oatmeal and hashish, to cross that threshold [...]" (T 71). Peu après, Rosemary et Dick feront le chemin inverse, "[...] moving over the brief threshold of the future to the sudden past of the stone façade without." (T 73), cependant ce recul ne sera qu'un léger contretemps avant que Rosemary ne franchisse l'étape de l'adolescence attardée et ne perçoive la faille du couple Diver.

Ces frontières et ces lignes qui parcourent le paysage se retrouvent parfois sur les corps et les visages ou à travers les groupes sociaux. Ce sont les traits d'un visage ridé prématurément (BD 444), ou buriné comme du cuir tanné (T 266), ou défiguré par des torrents de larmes noires de mascara (GG 58), un crâne entièrement recousu (T 196), la courbe d'une lèvre rehaussée de rouge à lèvres (BD 164), la ligne pathétique d'un cardiogramme (LT 128), ou encore les traces de coups (T 110,199,226, BD 437-438, S 189), mais aussi les cicatrices intérieures :

One writes of scars healed, a loose parallel to the pathology of the skin, but there is no such thing in the life of an individual. There are open wounds, shrunk sometimes to the size of a pin-prick but wounds still (T 168).

Les couches sociales sont divisées en strates infranchissables (GG 155) protégées, semble-t-il à Gatsby, par du fil de fer barbelé (GG 154). A l'armée, Anthony découvre que la société est toujours divisée en deux, les militaires et les civils, les Blancs et les Noirs, les laïcs et les religieux, etc : "The world was divided primarily into those two classifications." (BD 336). Malgré tout, cette société cloisonnée se doit de fonctionner dans le cadre de la loi, "within the law", mais de nombreux protagonistes n'en ont cure, cette expression définissant des limites sociales est même devenue ironiquement le titre d'une pièce de théâtre à laquelle Muriel s'est bien amusée (BD 96).

Toutes ces frontières naturelles, artificielles ou sociologiques sont le reflet d'un paysage intérieur sillonné lui aussi de nombreuses limites. Le franchissement de la limite est, nous l'avons mentionné, associé à l'idée de transgression : Nicole se tient dans l'encadrement d'une porte quand elle s'apprête à trahir Dick, puis c'est sur un yacht au nom évocateur de bords et de limites, le "Margin", qu'elle engage sérieusement sa relation amoureuse avec Tommy (T 266). Face à des limites morales établies, les personnages de Fitzgerald font des choix variés, mais la notion de franchissement revient néanmoins régulièrement donnant ainsi l'image d'une société perturbée, oscillant sans cesse aux abords des limites. Alcool, drogues, activités illicites, inceste, adultère, homosexualité, viol et meurtres déterminent un espace au-delà des conventions sociales où évoluent nombre de personnages. En revanche, Nick tiendra lui à se situer parfaitement dans le cadre des limites sociales conventionnelles, il déclare : "I am one of the few honest people that I have ever known." (GG 66) et il tient à toujours agir de façon très régulière, en particulier dans ses affaires amoureuses. Cependant, son admiration pour Gatsby le place déjà à la limite des conventions morales classiques, il admet

d'ailleurs dès le début qu'il n'est pas parfait : "And after boasting this way of my tolerance, I come to the admission that it has a limit." (GG 7). Monroe Stahr s'est fixé un cadre rigoureux dans le domaine de son travail, il ne cédera pas à la tentation, il abandonne des projets de films médiocres, "borderline pictures" (LT 114), pour rester fidèle à ses exigences. Mais la plupart des personnages fitzgeraldiens se situent de l'autre côté de la limite, Dick pressent ce passage d'un bord à l'autre en se rendant Rue des Saints-Anges : "-in boyhood Dick had often thrown an uneasy glance at the dim borderland of crime on which he stood." (T 92), il se sent basculer de l'autre côté :

He knew that what he was now doing marked a turning point in his life -it was out of line with everything that had preceded it- even out of line with what effect he might hope to produce upon Rosemary (T 91).

Tous semblent être au-delà des conventions morales traditionnelles, ils ont atteint "l'envers du paradis", l'au-delà des limites morales traditionnelles. Le premier roman de Fitzgerald, qui comprend bien moins de références aux limites que les autres, lance cependant ce thème de par son titre qui indique la dualité des choses, l'existence d'une limite entre deux aspects du monde. Pour l'écrivain, l'univers intéressant de l'écriture est toujours aux abords de cette limite, ainsi que le suggère ce passage de Browning très prisé par Graham Greene :

***Our interest's on the dangerous edge of things. The honest thief, the tender murderer, The superstitious atheist, demirep That loves and saves her soul in new French books- We watch while these in equilibrium keep The giddy line midway: one step aside, They're classed and done with. I, then, keep the line [...]*²²⁸.**

La vie de certains personnages semble parfois extrêmement limitée. A St Regis, Amory se sent enfermé et peu apprécié : "Miserable, confined to bounds, unpopular [...]" (S 33), le terme "bounds" qui indique le périmètre autorisé aux étudiants évoque immédiatement la notion de limite. Dans *The Beautiful*, Anthony mène une vie de célibataire sans intérêt assisté d'un domestique peu loquace au nom évocateur : Bounds (BD 12). Une fois marié sa situation n'est pas plus enviable : "For the summer, for eternity, they had built themselves a prison." (BD 233). L'existence de leur litier n'est pas plus exaltante : "-it was, at any rate, an enclosed life of infinite dreariness." (BD 300). Partout la notion de limite est présente, elle indique le côté exigü de ces vies et donne une impression d'enfermement.

S'il existe des limites morales sans cesse dépassées et remises en cause, il est des frontières encore plus profondes et plus essentielles. En effet, l'univers fitzgeraldien nous montre une société essentiellement divisée entre un monde féminin et un monde masculin, les deux étant séparés par "quelque barrière artificielle" (BD 137), par une profonde "crevasse alpine" (T 144), une frontière apparemment infranchissable déterminant deux territoires. Le salon de coiffure des Diver nous donne une image de cette séparation entre les sexes ; Nicole ne peut apercevoir le passage entre la salle réservée aux femmes et celle pour les hommes qu'à travers un miroir (T 305). La signature "Dicole" (T 103) n'est que la tentative illusoire d'une dilution de cette frontière

²²⁸ - Robert Browning, "Bishop Blougram's Apology", *Robert Browning's Poetry* (New York, Norton critical editions, 1979), v. 395-401, p. 168.

incompréhensible et insurmontable.

Tous ce réseau de limites variées est également une allusion à la limite ultime vers laquelle s'achemine l'existence humaine : la frontière entre la vie et la mort. Pour un auteur obsédé par la jeunesse, la beauté et le passage du temps, la frontière est nécessairement ce butoir final, inévitable et inconnu. Cette frontière fatale se devine dans le récit de Tommy et du Prince Chillicheff : "We left three Red Guards dead at the border." (T 198). Toujours liée à la mort, la frontière est la solution envisagée par McKisco au cas où il tuerait Tommy en duel et devrait fuir le pays (T 46). La limite est aussi ce lieu inconfortable où l'homme en souffrance attend sa destinée, attend de percevoir le sens que va prendre sa vie. Anthony imagine que certaines étapes franchies, son existence va se transformer, il y a d'abord la conquête de Gloria, puis l'échéance du mariage et enfin l'obtention de l'héritage, mais finalement quand il déclare "I came through!" (BD 449), il a effectivement franchi des étapes mais ne s'est que rapproché de la fin de sa vie sans avoir amélioré son sort. Contrairement à son grand-père qui se dit préoccupé par l'au-delà (BD 140), Anthony n'a pas saisi que les frontières qu'il franchit le rapprochent de la mort et non de la félicité. Gloria, pour sa part, semble principalement perturbée par l'idée qu'avec l'âge, sa beauté se fane ; une véritable panique s'empare d'elle à la pensée que dans six ans elle en aura trente (BD 192). Dans *Tycoon*, le médecin voit nettement Stahr s'acheminer vers la limite fatale : "He was due to die very soon now." (LT 128). Derrière la limite se situe donc la révélation, la connaissance du sort inexorable de tout individu, mais ceux qui la franchissent n'en reviennent pas pour la décrire.

Une autre limite obsédante chez Fitzgerald est celle qui délimite la folie de la normalité. Pour l'auteur, la crise nerveuse et la folie tiennent du dépassement de la limite, un dépassement qui peut d'ailleurs être perçu comme un prélude au franchissement de la frontière entre vie et mort. Dans *Paradise*, Beatrice déclare "My nerves are on edge -on edge." (S 12-13). Le terme "edge" exprime ce sentiment d'un être aux limites de sa résistance mentale, il annonce la possibilité de bascule de l'autre côté. Dans *The Beautiful*, le thème de la folie apparaît progressivement. Cantonné dans son camp militaire, Anthony commence à être très perturbé, "[...] the conviction took root in him that he was going mad." (BD 350) ; lorsqu'il tente en dernier ressort de s'adresser à Bloeckman pour sauver sa situation financière désastreuse, il entend une chanson où apparaissent des mots prémonitoires : "sanatorium", "nuts" et "insane" (BD 435). Finalement il s'effondre complètement pour ne jamais s'en remettre :

[...] ... then a thick, impenetrable darkness came down upon him and blotted out thought, rage, and madness together -with almost a tangible snapping sound the face of the world changed before his eyes... (BD 446).

Le verbe "snap" indique de façon concrète qu'Anthony a craqué, que sa personnalité s'est brisée : il a basculé de l'autre côté de la limite à tout jamais. Plus loin quand il déclarera "I came through!" (BD 449), il est évident que, bien qu'il n'en ait pas conscience, ce n'est pas à travers les difficultés qu'il est passé pour en triompher, mais à travers la frontière de la normalité et de la folie et ce voyage est pour lui sans retour.

Plus que tout autre roman, *Tender* explore ce domaine trouble de la limite entre folie et normalité, préoccupation essentielle de l'auteur confronté à la maladie nerveuse de sa femme. Le héros exerce une profession directement liée aux troubles psychiques, de plus

il a choisi son épouse parmi les patientes de la clinique d'un collègue, enfin, au fur et à mesure du roman, il est lui-même en proie à de profondes transformations qui trahissent sa personnalité divisée. Toutes les limites naturelles répertoriées précédemment sont une illustration de la profonde schizophrénie de Nicole. L'héroïne oscille perpétuellement entre deux mondes, deux personnages, tantôt jeune femme brillante, mondaine, modèle de beauté et de séduction, tantôt femme jalouse, hystérique et incontrôlable ; l'auteur remarque : "A 'schizophrène' is well named as a split personality-" (T 191). Pour se protéger, Dick tente de marquer la distinction entre les deux Nicole : "[...] making a cleavage between Nicole sick and Nicole well." (T 168). Jusqu'à sa guérison en fin de roman elle ne cessera de passer d'un côté à l'autre de la limite et, fort à propos, l'auteur compare la folie à une digue qui fuit : "But the brilliance, the versatility of madness is akin to the resourcefulness of water seeping through, over and around a dike." (T 191). Si Nicole réussit à dépasser ses difficultés, "Furthermore and beyond the psychoses and the neuroses--" (T 299), il n'en est pas de même pour Dick qui s'est laissé entraîner par elle au-delà de la limite de l'équilibre psychologique et qui finalement n'en reviendra pas : "In these six years she had several times carried him over the line with her [...]" (T 188). Comme de nombreux hommes de sa génération, Abe North en particulier, Dick a joué avec le feu et s'est trop approché de la frontière, suivant ainsi le schéma qu'il évoquait lui-même en début de roman : "Smart men play close to the line because they have to -some of them can't stand it, so they quit." (T 99). Attiré au-delà de la limite par Nicole, Dick verra sa personnalité se fissurer alors que Nicole réussira à refaire le chemin en arrière vers la normalité.

Le motif du labyrinthe et celui du cercle sont les meilleures représentations des limites infranchissables de l'univers de la folie et de l'instabilité mentale. A la fin de *Paradise*, Amory, à qui Kerry disait déjà en début de roman "[...] you're going round and round in a circle." (S 50), se sent prisonnier : "-he had escaped from a small enclosure into a labyrinth." (S 239), "Life was a damned muddle [...] Progress was a labyrinth [...] he came to the entrance of the labyrinth." (S 240). Dans *The Beautiful*, Fitzgerald évoque un labyrinthe marin, "a labyrinthine ocean" (BD 101), puis une folle soirée se finit dans les méandres de Central Park : "[...] in a labyrinthine escape into the darkness of Central Park." (BD 224). Plus tard, Gloria est aux prises avec une géographie de l'espace complètement fantastique : "It appeared to her that everything in the room was staggering in grotesque fourth-dimensional gyrations through intersecting planes of hazy blue." (BD 241). Juste avant sa crise nerveuse, Anthony court çà et là en hurlant follement comme dans un labyrinthe, puis il se perd dans le flot chamarré d'une pluie de timbres multicolores (BD 446). Fortement perturbé, Dick avoue à Franz : "'We're beginning to turn in a circle,' [...]" (T 179), remarque qui fait bien sûr allusion à l'état de Nicole, mais aussi à lui-même et à sa vie. Il craint toujours une rechute pour son épouse, "a new cycle [...] of the malady" (T 167-168). Les patients de la clinique sont pris au piège d'une limite circulaire infernale qui n'offre aucun espoir de fuite :

- but their sighs only marked the beginning of another ceaseless round of ratiocination, not in a line as with normal people but in the same circle. Round, round, and round. Around forever (T 182).

Les deux barres métalliques que Dick utilise comme presse-papiers pour ses documents psychiatriques (T 165) sont la marque visuelle de l'état de prisonniers des malades

concernés par ses écrits.

Ce thème de la frontière entre équilibre et folie est également intimement lié au clivage entre conscient et inconscient. De par sa profession de psychiatre, Dick est placé en première position pour une exploration qui s'avérera difficile, perturbante, voire fatale. Celui qui voyage aux limites de la conscience risque une brûlure fatale, à l'instar de la patiente de la chambre vingt. Dick reconnaît que "les frontières de la conscience" (*T* 185) n'étaient pas pour elle, mais il s'aventurera lui aussi sur ce territoire dangereux et s'y brûlera les ailes. L'exploration de l'inconscient est risquée car c'est aussi une plongée au coeur du secret des origines comme le prouve le douloureux cas de Nicole.

Enfin, ce motif de la limite fait allusion à la fondamentale division du sujet²²⁹. La vie psychique apparaît alors comme un parcours parsemé de limites plus ou moins perceptibles que l'individu franchit ou évite. Derrière chaque acte et parole se dessine en calque le tracé de l'inconscient dont l'exploration fascine et terrorise. Le franchissement vers le déséquilibre reste possible à chaque instant et la limite de la mort demeure toujours à l'arrière du tableau. La limite constitue l'élément de base de l'espace intérieur de l'individu comme elle structure tout le texte fitzgeraldien.

Si le réseau de limites que nous venons de mettre en évidence reflète la constitution psychique de l'individu et son cheminement, il est aussi essentiellement lié à l'expérience scripturale. A propos d'Anthony en panne d'inspiration, il est dit qu'il prévoit un plan de travail, "an outline", mais finalement il n'écrit rien d'autre : "[...] not one line of actual writing existed at present [...]" (*BD* 16). Le terme "line" est souvent utilisé dans le sens de phrase ou réplique : "[...] it [...] became part of what in a later generation would have been termed her 'line'." (*S* 13) ; "[Gloria] hasn't a line of literary patter." (*BD* 35) ; "[Cecilia] started marking the lines that Corliss and McKelway couldn't say [...]" (*LT* 51). En visite dans le département des vieux écrivains, le nouveau producteur en repéra deux "qui n'écrivaient pas une ligne." (*LT* 118). En revanche, Cecilia admire Jane et un jeune homme travaillant sur une histoire: "[...] making each line answer the line before it [...]" (*LT* 120). La trace écrite est une ligne, une limite elle aussi. Le tracé de l'encre sur le papier détermine une limite et des espaces comme une frontière. L'écriture délimite un creux, celui de l'inconscient ; écrire c'est tenter de maîtriser le texte inconscient. Il n'est pas anodin que le syndicaliste chargé de défendre les écrivains auprès de Stahr s'appelle Brimmer, nom qui évoque le bord et la limite. L'écrivain se tient toujours sur le bord, il ne peut écrire que dans la marge, le littéral est le littoral. Il cerne de mots une vérité qui se dérobe et lui échappe, il doit aller jusqu'aux "frontières de la conscience" (*T* 185) et les explorer quel que soit le danger qu'il encourt. Toujours à la périphérie des choses, il se laisse aller à l'errance sur le rivage de la plénitude, il perçoit la béance originelle sans pouvoir s'en saisir ni l'obstruer. Confiné au pourtour des choses, il devient le symbole de l'errance humaine, du flottement de la condition humaine, il approche du coeur des choses sans pouvoir aborder. L'écriture est alors son seul point d'ancrage dans une dérive à la recherche du mystère des origines et de l'inconscient humain.

L'écrivain est sans cesse aux prises avec des limites ; comme le remarque Barthes, il

²²⁹ - D'après Lacan, la division du sujet a une double origine : division du fait du langage et du fait de la pulsion sexuelle (ceci étant l'apport de S.Freud). Voir Gérard Miller, *Lacan* (Paris, Bordas, 1987), p. 17.

s'agira tout d'abord de limites liées à l'Histoire, qui conditionnera nécessairement son choix d'une écriture²³⁰. Il sera ensuite inmanquablement confronté aux limites du langage utilisé qui constituent les limites de son univers. Il devra savoir aller jusqu'aux limites du dicible pour mieux laisser au lecteur le soin de suppléer l'indicible, de se saisir du "degré zéro de l'écriture" pour en extraire l'essentiel. A la limite de l'incommunicabilité se situe l'ultime communication :

Le point de la communication la plus forte, le point de la pensée, est donc celui-là même où la communication risque de faire défaut, c'est à la non-communication que j'arrache la possibilité d'une communication fondamentale²³¹.

Enfin si l'oeuvre entraîne celui qui s'y consacre aux "frontières de la conscience" (T 185), elle l'attire "vers le point où elle est à l'épreuve de son impossibilité"²³², mais comme l'affirme Blanchot, "écrire, c'est s'arracher à l'impossibilité"²³³, c'est faire du point de rupture de la communication, l'espace de la suprême communication. Ecrire, c'est prendre le risque de "l'expérience des limites" car

"Les oeuvres d'art sont toujours le produit d'un danger encouru, d'une expérience conduite jusqu'au point où l'homme ne peut plus continuer." L'oeuvre d'art est liée à un risque, elle est l'affirmation d'une expérience suprême [...] elle demande à celui qui la rend possible un sacrifice²³⁴.

Par le sacrifice de l'écriture, l'auteur nous offre à travers son oeuvre "une expérience de la mort"²³⁵, une "maîtrise du moment suprême, suprême maîtrise."²³⁶.

III Zone franche

Parfois la limite s'épaissit, elle devient un espace intermédiaire ; la ligne de démarcation bien définie se dilue en un entre-deux, une sorte de zone franche. Cet entre-deux est tout d'abord géographique, il est le lieu privilégié de l'errance qui agite des personnages caractérisés par l'adjectif "restless" et qui ne savent plus très bien où poser leurs valises, il est l'espace de la transition et de l'indécision. Dans *Tender*, la plupart des personnages, incapables de vivre sur la terre de leurs ancêtres, mais trop perturbés pour tenter l'aventure en Asie comme Tommy, ont choisi de s'installer en Europe, le continent à mi-chemin entre le Nouveau Monde et l'Asie ancestrale. De façon plus resserrée encore,

²³⁰ - Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., pp. 27-28.

²³¹ - **Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 103.**

²³² - Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (Paris, Gallimard, 1955), p. 101.

²³³ - *Ibid.*, p. 267.

²³⁴ - ***Ibid.*, p. 320.**

²³⁵ - *Ibid.*, p. 111.

²³⁶ - *Ibid.*, p. 107.

Dick et Nicole se rencontrent en Suisse, au coeur de l'Europe, dans l'espace neutre du conflit international de 1914-1918. Ce morceau de terre est comme une île de paix au sein d'un continent déchiré : "Switzerland was an island, washed on one side by the waves of thunder around Gorizia and on another by the cataracts along the Somme and the Aisne." (T 113). Dans *Tycoon*, Cecilia rencontre Monroe Stahr pour la première fois dans un avion, entre ciel et terre, puis sa relation avec Wylie White et le monde des studios se noue au cours d'une escale imprévue au beau milieu du continent, entre l'Est et l'Ouest, dans un espace neutre et inconnu, au milieu de nulle part, "at the end of nowhere" (LT 16). Dans *Gatsby*, la Vallée des Cendres est le territoire repoussant, et cependant inévitable, pris en sandwich entre New York et West Egg (GG 29), un "Waste Land" entre deux univers luxueux et apparemment féeriques. De la même façon, la modeste maison de Nick est "coincée entre deux propriétés gigantesques" (GG 11). C'est là la demeure idéale pour l'homme intermédiaire qui joue l'entre-deux entre Gatsby et Daisy, entre Gatsby et le monde, et enfin, en tant que narrateur, entre Gatsby et le lecteur. Dans *Tender*, l'hôtel Gausse est tout près de la frontière, "about half-way between Marseilles and the Italian border" (T 1), phrase qui fait écho à celle décrivant la Vallée des Cendres, "About half-way between West Egg and New York" (GG 29). Les embarcadères définissent des espaces incarnant parfaitement la zone franche : "On the long-roofed steamship piers one is in a country that is no longer here and not yet there." (T 205). Le lieu de prédilection de Dick est la plage, une bande de sable entre la côte et la Méditerranée. Quand il la quitte pour la mer, il choisit de monter à bord du "Margin" (T 265) pour noyer son mal-être, il n'appartient alors plus vraiment à la terre mais pas encore à l'eau, il est dans l'espace de l'entre-deux, dans la marge.

Le motif de l'arrêt suspendu est caractéristique de l'univers de l'entre-deux. Les créations technologiques sont particulièrement promptes à s'immobiliser en cours de mouvement. Le train s'arrête toujours, si ce n'est qu'une minute, au milieu de la Vallée des Cendres, le domaine particulier de l'entre-deux (GG 30). A la fête foraine, la grande roue maintient Nicole en suspension dans sa nacelle (T 189). Dans *Gatsby*, un ferryboat fait inlassablement la navette sur le Sound, sans pouvoir échapper à cet espace restreint (GG 187). En Suisse, Dick et Nicole se retrouvent dans un funiculaire, alors les cabines s'immobilisent pour permettre aux deux conducteurs de converser, laissant ainsi les passagers en suspension : "When the funicular came to rest those new to it stirred in suspension between the blues of heavens." (T 148). De la même manière de nombreux personnages plongent d'étages en étages à bord d'ascenseurs qui s'immobilisent régulièrement (LT 92, BD 443, GG 34,44, T 179).

La zone franche de l'entre-deux est aussi un espace temporel. La soirée des Diver à la Villa Diana est un moment privilégié, hors du temps, pour les invités qui sont comme subjugués ; même Dick se laisse emporter par la féerie de l'instant, prisonnier de l'entre-deux, il doit se ressaisir : "But the space between heaven and earth had cooled his mind [...]" (T 37). Sa vie d'homme s'étage entre deux rencontres féminines : "Between the time he found Nicole flowering under a stone on the Zürichsee and the moment of his meeting with Rosemary the spear had been blunted." (T 201). Dans ses romans, Fitzgerald semble nous présenter des intervalles, des portions de temps entre parenthèses. Dans *Gatsby*, Klipspringer chante cet espace temporel intermédiaire :

In the meantime, In between time - (GG 102).

Partant de cette citation, R.W.Stallman affirme que dans *Gatsby* il y a un manque temporel, "a hole in time"²³⁷. Fitzgerald semble fasciné par ces espaces intermédiaires. Il situera Rosemary en début de roman dans une position charnière, "Between the dark people and the light [...]" (T 4), et il fera dire au serveur du Café des Alliés qu'il n'y a plus de "Blackenwite" mais seulement du "Johnny Walkair" (T 305). Il affectionne tout particulièrement ces moments transitoires entre le jour et la nuit, entre la lumière et l'obscurité, bien qu'ils soient souvent inconfortables et équivoques. Le crépuscule est un espace temporel fugitif, entre chien et loup, qui apparaît dans tous les romans et ceci à de nombreuses reprises par l'intermédiaire des mots : "twilight", "dusk", "dusky" ou "dawn". *Gatsby* est le roman où il revient le plus souvent, il contient une dizaine de références, le monde de Daisy est même qualifié d'"univers crépusculaire" (GG 157).

Cet instant de frontière entre le jour et la nuit est "l'heure violette" et froide de l'entre-deux, "the violet dawn" (T 231), "the unstable balance between night and day" (T 228). La teinte violette est celle des transitions qui établissent une frontière telles les montagnes franco-italiennes, "the purple Alps that bounded Italy" (T 1). Le soir, Gloria ferme les yeux si fort qu'apparaît alors un paysage de couleur mauve : "[...] blue moons formed and revolved against backgrounds of deepest mauve [...]" (BD 160). Anthony reste lui sans réaction devant le crépuscule du matin : "Halcyon summer twilights and the purple chill of morning alike left him unresponsive." (BD 388). Cette teinte caractéristique du crépuscule, mais aussi du demi-deuil et des ombres, à mi-chemin entre le rouge solaire et le bleu nuit, revient par touches successives dans le panorama fitzgeraldien tout en restant intimement liée à l'univers féminin. L'épouse de McKisco se prénomme Violet, c'est elle qui a assisté à la crise de Nicole dans la salle de bains. Pour la maintenir dans l'espace frontière du silence et de l'occulté, Mrs Abrams lui a donné du bromure (T 43), ainsi calmée elle ne dépassera pas les limites de la bienséance et de l'équilibre mental, l'événement de la salle de bains demeurera une parenthèse ignorée de presque tous. La nuit, Anthony aperçoit une jeune beauté dans un taxi, "Her eyes in half-light suggested night and violets [...]" (BD 25), plus tard, dans un cabaret, avec Gloria, il observe à la table voisine une femme au chapeau couvert de violettes (BD 70-71). Dot, sa maîtresse pendant qu'il est militaire, est caractérisée par la teinte violette également. Rencontrée pour la première fois au crépuscule, vêtue d'une robe lilas, elle est tout d'abord "the girl in lilac" (BD 322-323) et elle portera cette robe d'organdi à plusieurs de leurs rencontres (BD 322,325). Même ses yeux semblent prendre cette teinte crépusculaire : "Her eyes were soft as shadows. Were they violet, or was it their blue darkness mingling with the gray hues of dusk?" (BD 322), plus loin "ses yeux violets" sont évoqués de nouveau (BD 338). Les amants se retrouveront pour des promenades dominicales dans une campagne fleurie de violettes (BD 337-338). A la fin du roman, dans une dernière tentative, Dot viendra frapper chez Anthony ses yeux violets rougis de larmes (BD 445). A la veille de son mariage, Gloria enfouit au fond de ses tiroirs parfumés de mauve lavande tous ses souvenirs de jeune fille : "But [Bloeckman]'s just the past - buried already in my plentiful lavender." (BD 147). Tout au contraire, le monde de Daisy apparaît comme tellement vivant et nouveau au jeune Gatsby qu'il est ébloui : "There was a ripe mystery about it [her

²³⁷ - Robert W.Stallman, "Gatsby and the Hole in Time", *Modern Fiction Studies* (1955), vol. 1, p. 4.

house], a hint of [...] romances that were not musty and laid away already in lavender [...]" (GG 154). La lavande des tiroirs et des armoires évoque tout ce qui est mis de côté, à l'écart du temps présent. A bout de nerfs, Anthony voit un soir passer deux fiacres aux coussins d'un brun lavande, véhicules démodés, à cheval entre deux époques, ils ne trouvent guère de clientèle (BD 417). Dans *Paradise*, quand Amory réclame le droit de partir faire des études loin de sa mère, il est vêtu de violet de la tête aux pieds (S 24), ce qui amènera Beatrice à plaisanter : "Is your underwear purple too?" (S 26). Un peu plus loin, Monsignor Darcy est en tenue d'apparat : "in his full purple regalia" (S 29). Au moment étrange où Amory a une vision diabolique, Axia se moque de lui en s'exclamant : "Ooo-ee! Amory's got a purple zebra watching him!" (S 108). Plus loin, son ami Tom attaquera les écrivains américains dans un poème où il est question de "noms de couleur mauve" (S 199). Dans *Gatsby*, à l'heure intermédiaire des retrouvailles avec Gatsby, la voiture de Daisy passe sous les lilas et la jeune femme en émerge coiffée d'un tricorne lavande (GG 92). Mais le mauve et le violet sont aussi les teintes des bleus d'une chair ou d'une âme contusionnées. Dans un de ses poèmes, Alec Connage évoque une trace sur le cou d'une jeune endormie : "a purple speck" (S 55). Pour aller à son appartement de New York, Myrtle choisit un taxi lavande (GG 33) ; cette couleur annonce déjà le coup que Tom lui portera au visage pendant la soirée (GG 43). Quand Nicole arpente son jardin qui se fond avec les bâtiments, "the violet gray mass of the town" (T 25), elle arbore un foulard lilas qui projette une ombre colorée de son visage à ses pieds :

Knotted at her throat she wore a lilac scarf that even in the achromatic sunshine cast its color up to her face and down around her moving feet in a lilac shadow (T 24).

Cette ombre violacée est à l'image de l'esprit torturé de l'héroïne, tout contusionné des coups de la vie, un peu comme Amiens, "the purple town" (T 58), qui ne s'est pas encore remise de la guerre. Enfin, c'est en jetant un regard attendri à ses lilas qu'Adam Patch évoque son obsession de l'au-delà (BD 140). Ainsi le violet est bien la teinte du crépuscule, de l'entre-deux géographique et temporel, couleur de la transition, de l'indécision et de l'attente, mais aussi de la souffrance.

L'entre-deux n'est pas uniquement un espace géographique et temporel, il est aussi le reflet de certains comportements. Le métissage, qui peut être considéré comme un aspect de l'entre-deux puisqu'il produit des êtres au croisement de plusieurs races et cultures, apparaît par petites touches dans l'oeuvre de Fitzgerald et semble d'ailleurs entaché de connotations négatives. Mary North ne remporte pas tous les suffrages à propos de son second mariage avec le comte di Minghetti d'origine mixte : "Kyble-Berber-Sabaeon-Hindu" (T 256). Tommy Barban joue lui de sa double appartenance avec fierté :

"You're Half American," [...] "Also I'm half French, and I was educated in England and since I was eighteen I've worn the uniforms of eight countries." (T 29).

Dans *Gatsby*, Tom Buchanan craint l'avènement de la mixité raciale comme la peste :

"Nowadays people begin by sneering at family life and family institutions, and next they'll throw everything overboard and have intermarriage between black and white." (GG 136).

Dans *Tender*, ce tabou du métissage réapparaît quand, dans sa confusion mentale,

Nicole s'exclame avec désespoir :

You tell me my baby is black -that's farcical, that's very cheap. We went to Africa merely to see Timgad, since my principal interest in life is archeology (T 160).

L'entre-deux, c'est aussi la marge, l'univers marginal dans lequel Dick se plaît à recruter ses amis et les invités de ses soirées. A ce propos, il est une fois encore particulièrement significatif qu'il choisisse d'aller à bord du yacht de T.F.Golding dont le nom, "the Margin" (T 265), caractérise le monde marginal qui l'attire. La liste de ses connaissances rassemble essentiellement des originaux, mais plus sinistre encore est l'étrange correspondance qui existe entre ses intimes et les malades de sa clinique. Bien sûr il y a avant tout Nicole, ex-pensionnaire de la clinique Dohmler, mais d'autres correspondances apparaissent également. Parmi ses patients, il y a un jeune homosexuel espagnol amené par son père le Senor Pardo y Ciudad Real (T 241), son cas rappelle bien sûr les divers couples homosexuels qui gravitent autour des Diver : Luis Campion et Royal Dumphry, mais aussi l'infâme Lady Sibly-Biers. La réputation de cette dernière est exécration, "the pennon of decadence", "the wickedest woman in London" (T 268) ; à la fin du roman, elle se fait arrêter en compagnie de Mary North alors qu'elles racolaient se faisant passer pour des marins en permission (T 301). Un autre père, Mr Morris, a conduit son fils à la clinique, pour alcoolisme cette fois (T 250), un mal qui touche nombre d'intimes des Diver, Dick y compris d'ailleurs, mais surtout Abe North. Ce dernier succombera à ses excès dans un bouge ; en outre, les moments de fantaisie au cours desquels il essaye de scier les serveurs en deux pour voir ce qu'ils contiennent (T 31) font directement écho aux comportements anormaux des pensionnaires de la clinique. La patiente qui accuse Dick d'avoir séduit sa fille (T 186) n'est pas sans rappeler Mrs Speers et sa fille Rosemary, quant à l'exilé du Caucase et aux filles du général portugais (T 186), ils évoquent immanquablement Tommy le mercenaire, mais aussi Rosemary, fille de militaire (T 11,62). Plus inquiétant pour Dick est le fait qu'il compte parmi ses malades un psychiatre complètement "effondré" (T 186). Enfin, il y a le cas douloureux de l'artiste de la chambre vingt (T 183) qui annonce la souffrance et la mort des artistes, comme Abe par exemple, et de ceux qui ont tenté d'explorer "les frontières de la conscience" (T 185), comme Dick. Parmi les artistes que Dick côtoie, seuls peut-être quelques médiocres comme McKisco, avec sa prose minable, atteindront la notoriété après quelques vicissitudes (T 205-206), de la même façon que Caramel et sa littérature à bon marché dans *The Beautiful*.

En fait, la plupart des personnages des romans de Fitzgerald appartiennent à l'univers de l'entre-deux, un monde de craintes et d'incertitudes, de doutes et d'errance, un espace de distortion et d'occulté où se mêlent réalité et fantaisie grotesque. Toujours sur le fil du rasoir, ses protagonistes frisent la limite, "the edge of reality and unreality" (T 188), ils s'acheminent le long du bord escarpé et dangereux sur lequel les êtres risquent toujours de déraiper et de basculer dans le vide.

Plus particulièrement, l'atmosphère de suspension et de flottement précédemment mentionnée comme typique de l'univers de l'entre-deux est à l'unisson du déséquilibre mental et de la folie si souvent présents dans l'oeuvre de Fitzgerald. Dans *Gatsby*, pendant les fêtes du héros, les cocktails semblent flotter à travers le jardin, "[...] floating rounds of cocktails permeate the garden [...]" (GG 46) ; dans *Tender*, à la Villa Diana, la table s'élève comme par magie : "The table seemed to have risen a little toward the sky

like a mechanical dancing platform [...]" (T 33). Plus tard, la nuit est en suspension : "It was a limpid black night, hung as in a basket from a single dull star." (T 38). A bord du funiculaire, les passagers voient le lac, "Upon it floated swans like boats and boats like swans [...]" (T 146) et, de la Villa Diana, les invités remarquent un bateau au loin : "[...] the last excursion boat from the Isles des Lerins floated across the bay like a Fourth-of July balloon foot-loose in the heavens." (T 36). Cette impression de flottement est en accord avec l'état mental des patients de la clinique et plus particulièrement de Nicole, tous errent toujours aux limites de la réalité, "[...] along the edge of reality and unreality [...]" (T 188), sans jamais réussir à s'arrimer solidement sur un rivage. Dick, solide au commencement, a la force de mener la danse et de soutenir une Nicole chancelante, il est le médecin donnant une illusion de facilité à sa patiente, mais toujours là pour la seconder. Cet aspect de leur relation de malade et de psychiatre transparaît dans l'image de la tour : "It was awful that such a fine tower should not be erected, only suspended, suspended from him." (T 190). La relation entre Dick et Nicole se joue sur des rapports d'équilibre très minutieux, un peu à la manière du fonctionnement du funiculaire, alors qu'une cabine descend, l'autre monte, mais ce serait une catastrophe si un câble cédait (T 146). Par le jeu du transfert, Dick permet à la cabine de Nicole de remonter des profondeurs de la maladie, mais finalement, pour lui le câble lâchera alors que Nicole quittera sa cabine à temps. Assez tôt Dick ressent les signes avant-coureurs de son propre déséquilibre. Après leur premier baiser déjà, Nicole semble en partie maîtresse de leur état de suspension, elle mène le jeu : "[...] she turned coquette and walked away, leaving him as suspended as in the funicular of the afternoon." (T 154). Parfois le vertige le prend : "[...] he began to feel that the station, the hospital, was hovering between being centripetal and centrifugal." (T 143). Au Café des Alliés, il choisit un "Johnny Walkair" (T 305), ou peut-être plutôt "walk on air", ce qui suggère son flottement d'être perturbé. Finalement, bien que la maladie ait des hauts et des bas, caractérisés par le mouvement circulaire de Nicole sur la grande roue de la fête foraine (T 189), c'est Dick qui succombera au vertige et dont la cabine s'écrasera, le désir de Nicole de flotter librement sera plus fort que tout : "[...] to be a feather again instead of a plummet, to float and not to drag." (T 148). La relation de Dick et Rosemary semble tout entière contenue dans leur danse :

***[...] she felt her beauty sparkling bright against his tall, strong form as they floated, hovering like people in an amusing dream -he turned her here and there with such delicacy [...]* (T 77).**

Elle rappelle la relation d'interdépendance du couple Diver, mais Rosemary ne sera jamais une deuxième Nicole.

Pour ceux qui demeurent dans la zone franche, ces limbes constituent une lisière à la limite d'un au-delà éternellement attirant. Fasciné par cet au-delà Gatsby tend les bras vers l'autre rive (T 27) et, à la fin du roman, Nick imagine que demain nous ferons tous de même : "-tomorrow we will stretch our arms further..." (GG 188). Ainsi, pour ceux cantonnés dans l'espace intermédiaire de l'entre-deux, "half-way between death and immortality" (BD 3), l'au-delà demeure le désirable, le haut lieu de la jouissance, le siège privilégié de la connaissance, même s'il signifie la mort.

Profondément influencé par Keats, qu'il admirait immensément, Fitzgerald a intégré dans son oeuvre les notions d'empathie et de "negative capability" développées par le

poète romantique, il déclare d'ailleurs : "-the test of a first rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function." (CU 39)²³⁸. Nick, pourtant si différent de Gatsby, nous en conte l'histoire avec empathie et retenue ; l'évolution de Dick est évoquée à mots couverts pour mieux évoquer l'espace d'inconnu qui l'entoure. Cette utilisation du flou scriptural, de la suggestion et du mystérieux situe définitivement l'oeuvre de Fitzgerald dans l'univers de l'entre-deux. Appartenir à l'entre-deux, c'est savoir utiliser les éclipses et les présomptions de sens, c'est être dans le non-dit pour suggérer mieux encore l'indicible, pour "inexprimer l'exprimable"²³⁹, pour transcrire l'inconnu, "the unprobed, undissected, unanalyzed, unaccounted for." (T 202), mais aussi pour dire tout ce qui est latent et ressenti sans être pleinement conscient : "[...] things unforgetten, unshriven, unexpurgated." (T 91). L'oeuvre littéraire sera alors l'entre-deux constamment en mutation entre un écrivain explorateur d'un espace mystérieux et dangereux à approcher et un lecteur avide de quitter la zone franche où il est cantonné pour une découverte de l'au-delà, "beyond the inky sea" (T 39), afin de percevoir les mystères qu'il est incapable d'explorer par lui-même.

IV Promontoires et vertiges

Le promontoire constitue une forme de limite que Fitzgerald affectionne tout particulièrement dans son écriture. Tout en offrant la possibilité d'une vision panoramique, il est aussi le lieu du vertige car il borde le gouffre, il est donc une limite essentiellement bivalente et ambiguë. Il suppose une possibilité de transition, il est un point charnière, un lieu de décision.

Montagnes et collines font partie de la topographie réaliste de l'univers fitzgeraldien. Faisant pendant aux hauteurs des gratte-ciel de New York, la Vallée des Cendres se hérise d'arêtes et de collines de cendres (GG 29). Nicole et Dick se rencontrent en Suisse et déjà dans ses lettres la jeune femme fait allusion à des promenades en montagne : "Today we climbed high enough to find asphodels and edelweiss..." (T 123). Ce sera finalement lors d'une excursion alpine que leur relation se nouera définitivement après une montée en funiculaire et en train à crémaillère : "on top of the sunshine" (T 148). Perchés dans un hôtel de montagne, ils échangent leur premier baiser : "Two thousand feet below she saw the necklace and bracelet of lights that were Montreux and Vevey, beyond them a dim pendant of Lausanne." (T 154). L'altitude convient à Nicole qui y a obtenu ce qu'elle souhaitait : "Nicole was up in her head now, cool as cool, trying to collate the sentimentalities of her childhood, as deliberate as a man getting drunk after battle." (T 154). Puisque l'air des cîmes convient à la malade et a constitué le décor du début de leur relation maritale, les Diver établiront leur Villa Diana sur un promontoire, à l'emplacement de l'ancien village des collines de Tarmes (T 25), aux abords des Alpes, qui délimitent l'Italie (T 1). De là, ils offriront à leurs invités une vue aussi dégagée et

²³⁸ - Dans une lettre à ses frères datée du 21 (ou 27) décembre 1817, le poète déclare : "-I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason-", John Keats, *The Complete Poems* (London, Penguin Classics, 3^e éd. 1988), appendix 6, p. 539.

²³⁹ - Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, Editions du Seuil, 1964), p. 15.

prometteuse que celle des Alpes suisses : "They looked out over the Mediterranean. Far below, the last excursion boat from the Isles des Lerins floated across the bay [...]" (T 36). Très rapidement, Nicole informe Rosemary : "'We built a house, up at Tarmes.'" (T 16). Pour la jeune fille, la villa isolée sur sa colline deviendra une source de rêves et de fascination, sa position élevée l'auréole de mystère et de charme. De la même façon, le logement de Kathleen sur une colline d'Hollywood incarne tous les espoirs de Monroe Stahr (LT 136). A la perspective de la soirée de Dick dans la villa, Rosemary est envoûtée, "under the spell of the climb to Tarmes" (T 26) ; plus tard, rentrée chez elle, elle ressent encore toute la magie de cet endroit : "Beyond the inky sea and far up that high, black shadow of a hill lived the Divers." (T 39). Le lieu de prédilection de Nicole est son jardin ; parcouru d'escaliers, il est bordé d'une falaise qui surplombe la Méditerranée (T 24-25). Au début du roman, la jeune femme s'y promène, elle longe la promenade de la falaise et plonge du regard vers la mer, deux cents mètres plus bas. Le motif de la falaise réapparaît alors plusieurs fois : les routes de la Côte d'Azur serpentent le long des corniches (T 1) ; lors de la soirée à la villa, on entend un chien aboyer au loin sur une saillie de la falaise (T 33) ; après leur dispute, Dick regrette de ne pas y avoir poussé Augustine (T 264) ; quant à Abe, il évoque le duel d'un roman de Pushkin se déroulant au bord d'une falaise signifiant la mort inévitable du moindre blessé (T 46). La falaise dangereuse est également mentionnée dans *Paradise* ; après l'avoir longée à cheval en compagnie d'Amory, Eleanor y précipite sa monture par bravade (S 217).

Tours (T 190, GG 126), plongeoires (GG 45, T 206), escaliers (T 24,75, GG 46,97-98,102,174), funiculaires et ascenseurs²⁴⁰ sont les marques diverses d'un inlassable désir de montée au sommet du promontoire. Lisière avec le précipice, il est encore une image de la frontière entre la vie et la mort. Celui qui le maîtrise saura prendre sa destinée en main et parviendra à s'inscrire dans l'existence. Les aspirations de Gatsby sont symbolisées par l'échelle que semble former la rue : "Out of the corner of his eye Gatsby saw that the blocks of the sidewalks really formed a ladder and mounted to a secret place above the trees -" (GG 118). Pour lui, la jeune fille idéale est toujours au sommet du promontoire : "High in a white palace the king's daughter, the golden girl..." (GG 126). Il se conforme donc au poème placé en épigraphe au début du roman :

Then wear the gold hat, if that will move her; If you can bounce high, bounce for her too, Till she cry "Lover, gold-hatted, high-bouncing lover, I must have you!"
THOMAS PARKE D'INVILLIERS.

Au début de *Tender*, Nicole longe la falaise sans la maîtriser, elle est encore en proie à son déséquilibre mental : "Her face was hard, almost stern, save for the soft gleam of piteous doubt that looked from her green eyes." (T 24). Elle recherche alors l'isolement que procure le promontoire. D'ailleurs, plus tard, Baby dénigrera allègrement cette villa isolée que les Diver s'étaient choisie : "'That was when you were leading that hermit's life on the Riviera, up on a hill way off from anybody [...]" (T 214). Finalement, en pleine possession de ses moyens, libérée de sa névrose, Nicole descendra à la plage seule pour parachever sa rupture avec Dick (T 310). Alors, ce dernier choisira le promontoire comme protection, comme lieu isolé où enfouir son désarroi. Un peu perturbé après son premier baiser avec Nicole et tandis qu'il sent leur relation se resserrer sous l'égide de

²⁴⁰ - *Supra* Première Partie, Chapitre III, p. 158.

Baby, il gravit les Rochers de Naye puis redescend à Montreux (T 155). Pendant son congé de la clinique, il va en Autriche et tente avec deux autres participants et un guide l'ascension du Birkkarspitze (T 202). Alors que Nicole l'a quitté, il s'achemine de plus en plus vers les hauteurs à la recherche d'un isolement réparateur : il est vu près du mur de la falaise (T 298), puis assis sur un rocher dominant la plage (T 310), enfin, Baby observe : "He's moved up higher on the terrasse [...]" (T 310). De là, il bénira sa plage pour la dernière fois à la surprise de quelques vacanciers : "Faces turned upward from several umbrellas." (T 312). Sa prise de hauteur n'est pas une prise d'assurance, au contraire, c'est une fuite, il n'est pas surprenant alors que sa dernière lettre soit postée de Geneva (New York) (T 313), pis-aller pour le vrai Genève, ville d'une Suisse essentiellement montagnaise. Il semble que seules les femmes parviennent à maîtriser le promontoire et à circuler librement entre les différents étages qu'il présente. Il offre, en effet, une vision dégagée sur les profondeurs et sur l'espace, mais celui qui a le vertige risque d'être attiré par le vide. Du promontoire se découvrent certaines vérités, certains espaces intérieurs que les protagonistes masculins de Fitzgerald ne savent apparemment pas affronter. En revanche, à l'aide d'un peu de bromure, Violet McKisco a résisté au choc de ce qu'elle a découvert en haut chez les Diver, "upstairs in their house" (T 42), Nicole surmonte ses angoisses et redescend guérie de la grande roue et de la Villa Diana, Rosemary se remet rapidement de sa pneumonie due à trop de plongeurs dans l'eau glacée de Venise (T 15). Un moment perturbant, le promontoire leur assure finalement à toutes la maîtrise de l'horizon.

Si le promontoire reste indissociable du précipice, il devient évident que pour celui qui a échoué dans sa maîtrise du promontoire, l'au-delà obsédant et attirant signifiera la chute. Dans leur quotidien, Zelda et Scott Fitzgerald manifestaient une sorte de fascination morbide pour le gouffre et ceci souvent à la grande inquiétude de leurs proches, les Murphy en particulier, *Tender* leur est d'ailleurs dédié. A St Paul-de-Vence, au cours d'une soirée, Zelda, jalouse d'Isadora Duncan, se précipita la tête la première dans les escaliers. Les époux se défiaient également dans de dangereux plongeurs depuis les falaises bordant la côte²⁴¹. Enfin, par deux fois Zelda faillit précipiter volontairement leur voiture au bas d'une route escarpée²⁴².

Les chutes diverses qui jalonnent *Tender* rappellent étrangement le comportement irresponsable des Fitzgerald. Tout comme Zelda, Nicole provoque volontairement un accident de voiture au retour de la fête foraine, le propriétaire de l'auberge voisine s'exclame alors : "My God! [...] Except for that tree you'd have rolled down hill!" (T 193). Dans *Gatsby*, Henry L. Palmetto, un des invités du héros, s'est suicidé en se jetant sous un train à Times Square (GG 69). Dans *Tender*, le motif du plongeur, déjà présent dans le patronyme du héros, revient très fréquemment et est chargé de connotations fort négatives. Rosemary explique qu'elle a attrapé une pneumonie lors d'un tournage en plein hiver : "[...] I had to dive and dive and dive all morning." (T 15). Incapable de se retrouver en compagnie féminine inconnue trop longtemps, le fragile Abe North plonge du radeau laissant Rosemary et Violet seules (T 7), mais dans ces parages le plongeur est

²⁴¹ - Matthew J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 296.

²⁴² - André Le Vot, *Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 262.

dangereux, les requins ont déjà dévoré deux marins britanniques (T 3). A bord du "Margin", Nicole s'inquiète brusquement pour Dick qu'elle voit debout sur le pont comme prêt à se jeter par dessus bord, il lancera d'ailleurs comme une boutade : "'It'd be a good setting to jump overboard,' [...]" (T 271)²⁴³. L'idée du suicide était proche car il n'envisageait pas, comme Nicole, un plongeon avec gilet de sauvetage (T 271). Plus tard, toute sa déchéance se manifestera pleinement dans l'échec de son acrobatie à ski nautique qui le précipitera impuissant dans les vagues (T 281-282). Il est désormais incapable de contrôler ses plongeurs et évite les hauteurs trop importantes (T 280), laissant à d'autres, comme à un "valet de chambre exhibitionniste", le soin d'effectuer "des plongeurs spectaculaires depuis un rocher situé à seize mètres de haut" (T 279). La mort de Gatsby peut, elle aussi, être assimilée à un plongeur raté puisqu'il est trouvé assassiné dans sa piscine (GG 168), triste fin pour celui qui offrait régulièrement l'hospitalité du plongeur de sa plage à des inconnus (GG 45). McKisco, qui n'est qu'un romancier de second ordre, imagine pompeusement sa carrière comme un saut réussi malgré un plongeur fragile : "Fine dives have been made from flimsier spring-boards." (T 206). Enfin, nous l'avons déjà remarqué, parfois ce sont les vues panoramiques qui sont plongeantes (T 25,154).

Descentes, sauts et chutes caractérisent ce qui semble se passer au-delà de la limite du promontoire. Le motif de la falaise considéré précédemment est souvent le prélude à la chute comme avec Eleanor et son cheval (S 215-217). Après l'exaltation de l'ascension, Dick et ses compagnons grimpeurs sont contraints de redescendre à Innsbruck sans avoir atteint leur but (T 202). A la suite de sa folle soirée chez Myrtle, Nick s'enfonce de plus en plus vers le bas, d'abord avec l'ascenseur, puis jusqu'au dernier niveau de la "Pennsylvania Station" (GG 44). Tout étourdi de ses retrouvailles avec Daisy, Gatsby manque de trébucher dans les escaliers (GG 98). Mal à l'aise, les héros renversent tout sur leur passage, une horloge pour Gatsby (GG 92), une rangée de "Yenci dolls" pour Dick (T 224). Monroe Stahr que l'on imagine avoir pris un envol merveilleux a dû lui aussi atterrir de force : "He had flown up very high to see [...], and then, remembering all he had seen from his great height of how things were, he had settled gradually to earth." (LT 28). Il est à remarquer d'ailleurs que, quand il voyage en voiture, il est vu la plupart du temps en descente (LT 97,104,113).

Plus encore qu'un symbole de l'échec des héros, ce mouvement de chute indique une plongée au cœur de l'âme humaine, une exploration des ressorts intimes de l'être, une aventure dans les régions les plus secrètes de l'humain. Ce voyage d'exploration dans lequel l'auteur nous entraîne est à l'image de la vue qu'Anthony découvre un soir de pleine lune : "[...] the moon was anchored in mid-sky, shedding light down into Claremont Avenue as into the bottom of a deep and uncharted abyss." (BD 441). Au sein de ce sombre univers inconnu, l'écrivain projette son rayon de lune et éclaire des abîmes intérieurs si difficiles à pénétrer. C'est au fond de cette crevasse intérieure que semblent se perdre les êtres mentalement fragiles. Evoquant ses frasques, peut-être symptômes de son déséquilibre, Zelda aimait employer l'expression "exploring her abysses in public"²⁴⁴.

²⁴³ - La mort en plongeant d'un bateau, ou plus précisément "a swan dive", était la forme de suicide préférée de Fitzgerald, voir Roger Grenier, "Le suicide préféré", *Trois heures du matin. Scott Fitzgerald* (Paris, Gallimard, Collection L'un et l'autre, 1995), p. 181.

Si le motif de la frontière marquait la barre qui sépare conscient et inconscient, celui de la chute indique la profondeur du champ d'investigation de celui qui souhaite explorer l'inconscient et le danger du déséquilibre pour celui qui ne retrouve plus la sortie et reste perdu au fond du gouffre. Consciente des changements qui se sont produits en elle, Nicole se prépare à la fin du roman pour le bond libérateur, celui qui lui permettra de quitter le précipice, elle ressent "l'imminence d'un saut" (T 277).

Au pied du promontoire se trouve un abîme qui attire malgré le danger qu'il implique ; la chute en son sein est imminente pour de nombreux personnages. Le rôle de l'écrivain est l'exploration de cet abîme qui recèle l'essence même de l'être humain ; il y entraîne le lecteur pour lui faire découvrir le vaste mystère de l'inconscient et de la destinée humaine. Sa tâche est de première importance :

Someone once said -and I am quoting most inexactly- 'A writer who manages to look a little more deeply into his own soul or the soul of others, finding there, through his gift, things that no other man has ever seen or dared to say, has increased the range of human life.'²⁴⁵

A sa manière, Fitzgerald élargit grandement ce champ de la vie humaine car il nous offre une perspective dégagée sur les ressorts internes de l'individu, et sonde profondément l'âme humaine à travers toute son oeuvre. Un pied posé sur chaque rive et malgré le vertige suscité par le gouffre, il perçoit l'abîme et nous fait partager sa vision, son espace littéraire se construit alors grâce à une véritable expérience des limites :

L'oeuvre tire lumière de l'obscur, elle est en relation avec ce qui ne souffre pas de rapports, elle rencontre l'être avant que la rencontre ne soit possible et là où la vérité manque. Risque essentiel. Là, nous touchons l'abîme'²⁴⁶

VTénèbres

Outre la chute, le passage de la limite vaut au héros fitzgeraldien de se retrouver bien souvent dans un univers de ténèbres. Cette obscurité est une des caractéristiques principales de l'univers créé par l'auteur, un univers essentiellement nocturne ou, comme nous l'avons observé, crépusculaire. Pour l'écrivain qui dira la difficulté d'écrire gaiement quand il est plongé dans un monde de ténèbres, "from a dark appearing world"²⁴⁷, la toile de fond est essentiellement sombre ; les mots "dark", "black" et "darkness" émaillent intensément son écriture et semblent constituer la base de son décor littéraire. L'obscurité est partout, elle marque le paysage extérieur et intérieur, caractérise l'espace temporel comme le physique des personnages. La nuit sombre, c'est le temps des fêtes et soirées si caractéristiques des romans de Fitzgerald, alors le monde entier revêt un habit de ténèbres. Gatsby tend les bras vers les eaux noires du Sound (GG 27), Rosemary rêve

²⁴⁴ - Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 70.

²⁴⁵ - *The Letters of F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 612.

²⁴⁶ - *Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 324.

²⁴⁷ - *The Letters of F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 588.

aux Diver perchés sur la colline au-delà de la mer, "beyond the inky sea" (T 39) ; le jour revenu, les eaux gardent leur mystérieuse obscurité dès que l'on s'écarte un peu, au large on retrouve les sombres profondeurs, "the darker sea" (T 9). Dans *Tycoon*, de nombreux passages se déroulent de nuit, mais plus encore c'est l'univers du tournage et de la salle obscure qui impose ses teintes sombres. Dans *The Beautiful*, Bloeckman, qui travaille pour "Films Par Excellence", prendra naturellement le nouveau patronyme de Mr Black (BD 395). L'adjectif "dark" caractérise des visages, des yeux, des chevelures, des maquillages, des silhouettes ou des êtres dans leur ensemble. Dans *Tender*, les personnages se divisent en deux camps : "the dark people and the light" (T 4). Non initiée au monde des Diver et peu attirée par celui des McKisco, au début, Rosemary se retrouve entre les deux groupes.

En dehors de la nuit si chère à l'auteur, d'autres temps sombres sont évoqués. Pour Nick, le rêve américain est enfoui dans le passé, dans "les sombres champs de la république" (GG 188). Anthony qui prétend écrire sur le Moyen Age se voit répliquer par son grand-père qu'il s'agit d'une époque sombre donc sans intérêt : "Dark Ages, we used to call'em." (BD 15). Ce choix ne fait que présager la sombre destinée du héros dont les difficultés seront entre autres présentées dans un chapitre intitulé "In Darkness" (BD 237). De la même façon, quand Dick enterre son père, des spectres apparaissent : "[...] souls made of new earth in the forest-heavy darkness of the seventeenth century." (T 205), mais plus que les temps anciens c'est l'avenir du héros qui est plongé dans les ténèbres. Les temps difficiles et obscurs sont à venir, l'obscurité est pénétrante et fascinante tout à la fois, "Dark [is] creeping down [...]" (BD 323), en son sein semble résider une connaissance effrayante : "the world's dark magic" (T 164).

Précipités au cœur des ténèbres, les héros de Fitzgerald nous font découvrir un au-delà effrayant et insondable. Leur errance est un voyage au plus profond des ténèbres intérieures. Se profilent alors la nuit de l'inconscient et les mystérieuses ténèbres originelles. Ces ténèbres ne sont pas apaisantes, elles sont l'obscurité tourmentée où se dessine la vérité de l'âme : "the unquiet darkness" (GG 28). Elles dévoilent l'inconnu effrayant : "the unprobed, undissected, unanalyzed, unaccounted for" (T 202), "the dark unprecedented" (T 192). Poussée par ces forces obscures, "[...] God knew what dark matter [...]" (T 85), Maria Wallis ira même jusqu'au meurtre. Dans *The Beautiful*, Anthony et Gloria sont séparés par l'individualité de leurs ténèbres intérieures. Ridiculement effrayé par un bruit suspect, Anthony est couché, les yeux perdus dans l'obscurité, "[...] staring blindly into the darkness overhead." (BD 160). Plus tard, abruti d'alcool, il éprouve une sensation étrange : "[...] the transitory magic of the brief passage from darkness to darkness" (BD 417). Gloria repousse, elle, au fond de ses abîmes et ténèbres intimes, des craintes surgies d'on ne sait où :

Later in June horror leered out at Gloria, struck at her and frightened her bright soul back half a generation. Then slowly it faded out, faded back into that impenetrable darkness whence it had come -taking relentlessly its modicum of youth (BD 195).

Incapable de trouver la lumière dans sa chambre un soir d'orage (BD 241), elle s'enfuit à tâtons dans la nuit, sentant que même Anthony l'opprime : "[...] even Anthony was part of this weight, part of this evil house and the sombre darkness that was growing up about

it..." (BD 244). S'approchant de la gare, il lui reste à éviter la masse sombre des trains (BD 245-246) ; alors les voix s'élèvent déchirantes et effrayantes dans l'obscurité (BD 248-249). Explorateur des ténèbres intérieures de par sa profession, Dick se sent rapidement enveloppé lui-même par l'obscurité ; il déclare : "'I guess I'm the Black Death' [...]" (T 220). A Rome, il est profondément découragé : "[...] there seemed nothing to do but go back to the hotel and lie down with his black heart." (T 224).

Les ténèbres sont chargées de fortes connotations sexuelles, elles recèlent le secret de la scène primitive, elles sont "les ténèbres érotiques" (T 38) qui troublent Dick si fortement. C'est dans l'obscurité qu'Anthony entend le cri de femme qui le perturbe tant la veille de son mariage (BD 149). Il pressent alors "le continent noir"²⁴⁸ fascinant et effrayant. Parfois terrifiantes, les ténèbres sont aussi source de plaisir, elles sont le siège de la jouissance du corps. En vacances en Suisse et fatigué des discussions stériles de son entourage, Dick se détourne "pour jouir des ténèbres" (T 178). L'obscurité a parfois la douceur et la chaleur de la matrice et de l'illusoire union parfaite des corps qui est l'aspiration de tous. Rosemary se rêve allongée près de Dick: "[...] he was here beside her with the warm darkness streaming down." (T 79). A New York, Nick s'imagine poursuivre des femmes romantiques : "[...] they turned and smiled back at [him] before they faded through a door into warm darkness." (GG 63). Dans *Tycoon* aussi la nuit est douce et chaude pour Stahr et Kathleen réunis dans une automobile, "It seemed warm even in darkness-" (LT 136). Dans ce même roman, l'image de l'avion atterrissant semble rassembler toutes les connotations sexuelles évoquées précédemment, et ceci d'autant plus qu'elle vient juste après l'évocation du vol imaginaire de Stahr : "[...] he came here from choice to be with us to the end. Like the plane coming down into the Glendale airport, into the warm darkness." (LT 29). L'espace réduit et confortable des taxis de nuit semble aussi marqué du sceau des "ténèbres érotiques", les amants s'y réfugient à la recherche de l'ultime fusion. Dick embrasse Rosemary avec passion dans l'obscurité : "In the dark cave of the taxi". Alors, la jeune fille perd son regard dans la nuit : "[...] the glance that at the moment of contact looked beyond him out into the darkness of the night, the darkness of the world." (T 63). Cette allusion à la chaude caverne protectrice revient dans le titre du passage où Anthony entend le fameux cri de femme : "Breath of the Cave" (BD 148). En revanche, Anthony et Gloria ressentent eux la solitude sombre du taxi qu'ils ont pris un soir de dispute : "the cold darkness of the taxicab" (BD 68).

Enfin, les ténèbres sont aussi le domaine de la folie, le lieu où l'obscur inconscient prend les rênes et mène la danse. Dans *The Crack-Up*, où il conte sa "banqueroute émotionnelle"²⁴⁹, Fitzgerald affirme : "[...] in a real dark night of the soul it is always three o'clock in the morning, day after day." (CU 46). Les patients de la clinique ont sombré "dans l'obscurité éternelle" (T 181). Ces ténèbres de la folie se devinent dans les lettres de Nicole : "There were other letters among whose helpless caesuras lurked darker

²⁴⁸ - *Supra* Première Partie, Chapitre II, p. 114, note 76.

²⁴⁹ - F.Scott Fitzgerald, "Emotional Bankruptcy", *The Short Stories of F.Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, pp. 546-560. "The concept of emotional bankruptcy became a key idea for Fitzgerald. He believed that people have a fixed amount of emotional capital; reckless expenditure results in early bankruptcy, which leaves the person unable to respond to the events that require true emotion.", Matthew Bruccoli, *op. cit.*, p. 342.

rhythms." (T 121). Protégée par sa froideur de Pallas Athéna, elle craint cependant l'obscurité, "the blue obscurity of the future" (T 159). Au moment de la naissance de Topsy, elle a une rechute : "[...] everything got dark again.", elle s'imagine même que son bébé est noir (T 160). Plus tard, face à un Dick perturbé, elle perçoit les choses à sa manière, à travers ses ténèbres : "Nicole knew about it but only darkly and tragically, hating him a little in an animal way, yet wanting to rub against his shoulder." (T 169). Dick se sent responsable, il craint pour elle l'éternelle obscurité : "Certain thoughts about Nicole, that she should die, sink into mental darkness, love another man, made him physically sick." (T 217). Ce même thème des ténèbres de la folie apparaît à propos d'Anthony. Il ressent les prémices d'un déséquilibre mental alors qu'il est militaire : "-only Anthony could know what a state of blackness there would be if the worst of him could roam his consciousness unchecked." (BD 350). Finalement, il craque et les ténèbres s'abattent définitivement sur lui :

[...] ... then a thick, impenetrable darkness came down upon him and blotted out thought, rage, and madness together -with almost a tangible snapping sound the face of the world changed before his eyes.... (BD 446).

Enchâssé au sein de ces deux séries de points de suspension, ce passage annonce l'isolement du malade et sa plongée définitive dans l'obscurité. Cette errance dans les ténèbres du déséquilibre mental est aussi un prélude évident à l'obscurité de la mort, ultime limite et chute définitive.

Dick est préoccupé par le sort tragique de sa patiente de la chambre vingt qu'il voudrait soulager, "[...] he had remained with [her...] to throw as much wan light as he could into the darkness ahead." (T 240). A la Villa Diana, dans la confusion générale, il est celui qui organise le transport des lampes et l'auteur remarque : "-who would not be pleased at carrying lamps helpfully through the darkness?" (T 36). A travers les ténèbres évoquées précédemment, l'écrivain sera, à l'image de Dick, celui qui éclaire de sa torche des mystères profondément enfouis le long de corridors obscurs²⁵⁰. L'écriture est le moyen de cerner les ténèbres originelles et fondatrices de l'être. Elle permet de fouiller la grande nuit de l'inconscient et de nous entraîner dans un voyage au bout des ténèbres. Elle cerne l'indicible et l'innommable car dans la nuit "l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se fait voir."²⁵¹

VI Conclusion

Si l'oeuvre romanesque de Fitzgerald se nourrit des failles d'une société en crise envahie

²⁵⁰ - Cf. les théories de John Keats sur la vie humaine décrite comme "a large Mansion of Many Apartments". Dans une lettre adressée à J.H.Reynolds le 3 mai 1818, il remarque : "[...] this Chamber of Maiden-Thought becomes gradually darkened and at the same time on all sides of it many doors are set open -but all dark- all leading to dark passages - We see not the balance of good and evil. We are in a Mist - We are now in that state - We feel the 'burden of the Mystery'. To this point was Wordsworth come, as far as I can conceive when he wrote 'Tintern Abbey' and it seems to me that his Genius is explorative of those dark Passages. Now if we live, and go on thinking, we too shall explore them.", *op. cit.*, p. 545.

²⁵¹ - Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 215-216.

par la violence et un conflit des sexes à son apogée, elle est aussi l'exploration de gouffres et de ténèbres intérieures d'une amplitude qui transcende largement l'époque de "L'Age du Jazz". Le constant franchissement des limites, l'errance dans le domaine de l'entre-deux, l'aspiration au promoteur, l'éternel danger de la chute et l'attrait des ténèbres exprimeront, bien plus que le désarroi d'une période sociale de crise particulière, les caractéristiques fondamentales de l'être humain et la complexité de son fonctionnement. L'encre sera alors l'outil qui permet la recherche de la limite, l'exploration de l'inconnu, elle est le fascinant liquide noir qui dit l'être : "the inky sea" (T 39). L'homme apparaît comme essentiellement divisé, mais il offre aussi un espace intérieur source de découvertes innombrables et inattendues à celui qui a le courage de tenter l'exploration, l'écrivain sera cet aventurier quels que soient les risques. Certes, le voyage s'inscrit dans la problématique des années trente, mais il est aussi ce désir d'expérience des limites si caractéristique de l'acte d'écriture. Comme le voyage, l'écriture est à la recherche des limites du moi et de ce qui fonde l'origine. En quête du pays du langage, l'écrivain est un voyageur qui joue continuellement avec la notion de limite car dans cette épreuve réside le plaisir de l'écriture :

A la course éperdue des mots, à l'existence énigmatique et oppressante du discours, il faut trouver, sinon une raison, du moins une limite. Quelle limite trouver au langage ? Il n'y en a pas d'autre que celle mise au plaisir²⁵².

Enfin, si "la jouissance est une limite"²⁵³, le constant jeu de l'écriture avec les limites sera alors une recherche suprême de la jouissance et une tentative pour saisir où se situe cette jouissance humaine si difficile à cerner et à dire.

²⁵² - Michèle Montrelay, *L'Ombre et le nom*, op. cit., p. 94.

²⁵³ - Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, op. cit., p. 85.

Deuxième partie. Fêlure de l'individu

Chapitre un. Malaise des origines

I Introduction

Certes l'oeuvre romanesque de Fitzgerald se nourrit de la crise de la société de l'Entre-deux-guerres, mais elle se fonde également sur un conflit plus intime, propre à chaque individu, une véritable fêlure interne. Tout être fait partie d'une chaîne humaine et n'est jamais complètement isolé ; chez Fitzgerald, une des failles principales des protagonistes se situera au coeur de cette chaîne et plus précisément dans leur attitude vis-à-vis de leurs origines. Le malaise des origines relie la plupart des personnages et des romans de Fitzgerald. L'auteur présente souvent des protagonistes caractérisés par le trait typiquement américain de l'auto-crédation et qui sont donc prompts à nier ou à oblitérer leurs origines. Souvent cette négation de l'ascendance suit le schéma que Freud appelle le "Roman familial" et qui s'applique aussi bien à Fitzgerald lui-même qu'à ses personnages²⁵⁴. Néanmoins, cette attitude n'a pas pour résultat de dissocier

²⁵⁴ - Voir Henry Dan Piper, *F. Scott Fitzgerald: A Critical Portrait* (London, The Bodley Head, 1965), p. 4 et Joan M. Allen, *Candles and Carnival Lights: The Catholic Sensibility of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 63-65.

irréremédiablement ces derniers de leurs origines et de supprimer tout conflit psychologique lié à celles-ci, bien au contraire, elles demeurent toujours présentes et obsédantes, souvent enfouies au plus secret de l'inconscient. Ainsi, l'auteur nous offre le portrait d'une famille américaine en crise, où la position du père et de la mère est en profonde mutation et souvent en rupture avec la tradition, causant de la sorte de nombreux bouleversements. Il atteste de la difficulté profonde de ses personnages à se positionner comme adultes et à maîtriser leurs questionnements et leurs angoisses vis-à-vis des origines. En ceci il annonce la grande vogue de la psychanalyse qui perdure toujours au sein de la société américaine et met le doigt sur un des problèmes essentiels de l'être pensant : le mystère des origines et les troubles qui en découlent.

II Portraits de famille

La famille revient comme une obsession à l'esprit de tous les personnages fitzgeraldiens quelque peu en perdition, elle est pour eux comme une bouée de sauvetage bien qu'elle soit souvent, en réalité, la cause de tous les troubles. En fait, la famille est un point de "fixion", mais elle est aussi un point de fiction car c'est souvent elle qui charpente la narration. *The Beautiful* débute sur une généalogie détaillée des trois dernières générations de la famille Patch (BD 4-5). Un peu de la même façon, Nick commence sa narration en précisant ses origines et en rappelant les conseils moraux donnés par son père (GG 7-9). Gatsby est lui l'objet de nombreuses rumeurs car justement ses origines demeurent inconnues ; on lui invente alors des connections familiales romanesques, "[...] he's a nephew or a cousin of Kaiser Wilhelm's." (GG 38), Wolfshiem lui-même affirme : "[...] do not know his family at all." (GG 173). Apparemment sans famille d'aucune sorte, il s'est choisi une habitation qui évoque histoire et tradition : elle est la copie d'un Hôtel de Ville normand (GG 11) et sa bibliothèque bondée d'ouvrages, qui eux aussi racontent tous des histoires, est de style gothique (GG 51). Son prédécesseur, encore plus obsédé par la tradition et les origines historiques, avait même en vain tenté de convaincre ses voisins de recouvrir leur toit de chaume à l'ancienne, bien mal lui en avait pris car ils refusèrent obstinément, "Perhaps their refusal took the heart out of his plan to Found a Family-" (GG 95). Ses enfants vendirent d'ailleurs la maison sans remords, la couronne funéraire encore sur la porte (GG 95). Gatsby semble constamment inventer son roman familial, au risque d'ailleurs de quelques contradictions : il prétend être le fils de riches habitants du Middle West, mais à la question de Nick : "What part of the Middle West?", il répond absurdement : "San Francisco." (GG 71). Il dit aussi avoir fait ses études à Oxford car c'est une tradition familiale (GG 71), ce qui s'avérera inexact bien sûr. Après avoir remarqué qu'il était le dernier survivant de la famille et qu'il tenait sa fortune d'un héritage (GG 71), il dira plus tard qu'il n'a mis que trois années pour l'amasser (GG 97). Dans une société où la généalogie est obsédante et souvent perturbante, il n'est pas étonnant que ce soit l'histoire familiale de Biloxi que Jordan connaisse avec précision, elle déclare : "I knew his whole family history before he left." (GG 134). Elle affirme connaître sa généalogie par coeur, mais, de lui, personne ne sait rien ; il était présent au mariage de Tom et Daisy mais tout le monde ignore d'où il venait et comment il avait réussi à s'introduire parmi les invités, tous se trompant sur son origine et ses relations avec les mariés.

Dans *Tender*, les origines familiales pèsent de tout leur poids. Les Warren sont présentés comme une des grandes familles de Chicago, "the great feudal families" (T 126) ; ils font presque partie de l'aristocratie, "an American ducal family without a title" (T 157). Nicole croit même, l'espace d'un instant, que ses origines pourront impressionner Dick en sa faveur :

For a moment she entertained a desperate idea of telling him how rich she was, what big houses she lived in, that really she was a valuable property -for a moment she made herself into her grandfather, Sid Warren, the horse-trader (T 142).

A l'aplomb de Baby, Dick opposera en vain sa généalogie pour se protéger :

"I'm a doctor of medecine," he said. "My father is a clergyman, now retired. We lived in Buffalo and my past is open to investigation. I went to New Haven; afterward I was a Rhodes scholar. My great-grandfather was Governor of North Carolina and I'm a direct descendant of Mad Anthony Wayne." (T 157).

Nicole est la plus perturbée par ses origines familiales, qui sont en fait à la base de sa névrose. Elle se heurte à un silence qui la bouleverse profondément. Pendant son séjour à la clinique, elle est très affectée par l'interdiction qui lui a été faite de voir son père et de correspondre avec lui, elle lui a d'ailleurs écrit de venir la chercher (T 120-121). Elle se plaint à Dick du désintérêt que sa famille manifeste à son égard : "My family have shamefully neglected me [...]" (T 121). Ce silence auquel sont confrontés ses questionnements la trouble particulièrement, elle sait qu'elle est dans cette clinique car on lui cache la vérité : "[...] nobody saw fit to tell me the truth [...]" (T 122). Consciente de ses limites, elle déclare : "The blind must be led. Only no one would tell me everything -they would just tell me half and I was already too muddled to put two and two together." (T 120). Plus tard, lors d'une rechute, elle se rebelle : "I am tired of knowing nothing and being reminded of it all the time." (T 160). Bien sûr c'est au coeur de ce non-dit familial que se trouve l'explication de sa maladie et la guérison ne s'opérera qu'une fois que la patiente pourra prononcer le mot "père" sans tressaillir (T 287-288). En attendant, Nicole sait déjà dans quelle direction enquêter pour venir à bout de son mal, elle affirme : "We went to Africa merely to see Timgad, since my principal interest in life is archeology." (T 160). Ce voyage et ce goût pour les ruines antiques proclament son désarroi et son désir d'explorer les origines pour acquérir la connaissance qui la délivrera de sa névrose. Vers la fin du roman, Mary Minghetti, qui peut désormais se targuer d'une alliance noble, semble particulièrement intéressée par la généalogie de la famille de Nicole, qui fait remarquer à Dick : "'-she asked me a lot of questions about my genealogy and all that sort of thing, as if I knew anything about it.'" (T 257). De la part de la plupart des personnages, il y a un désir d'explorer les origines familiales et de s'appuyer dessus pour trouver un équilibre ou de s'en construire de nouvelles si la réalité ne leur convient pas ; la quête des origines est constante et générale.

De toute évidence la famille américaine est fragilisée, voire franchement disloquée, les enfants sont d'ailleurs fort peu nombreux. Warren n'a pas de descendant mâle pour reprendre ses affaires, son fils n'a pas survécu (T 125), c'est donc Baby qui prend cette place de fils aîné et réplique à Dick, qui aimerait mieux négocier avec un homme : "Everything's been left to me, [...]" (T 157). Tom et Daisy n'ont qu'une fille et ne se soucient aucunement d'elle, Daisy lui souhaite seulement un destin de "belle petite idiote"

(GG 24). A la fin de *Tender*, Dick semble se désintéresser à tout jamais de ses enfants (T 313), quant à Nicole, sa maladie l'a toujours empêchée de jouer un vrai rôle de mère attentive : "[...] bringing up children she could only pretend gently to love, guided orphans." (T 180). Mary Minghetti n'a, elle, pas d'enfants, mais son deuxième mari en a deux : "[...] two very tan children by another marriage -one of them ill with some Asiatic thing they can't diagnose." (T 257). L'insistance sur la couleur de la peau renforcée par l'adverbe "very" rappelle le préjugé envers la mixité raciale et la lutte des races déjà évoquées précédemment. En outre, la maladie mentionnée ajoute à l'impression défavorable donnée sur cette famille interracial recomposée.

En réalité, le roman familial américain est présenté comme essentiellement corrompu²⁵⁵. La famille ne constitue pas la base solide servant de tremplin dynamique à de véritables héros, elle n'est qu'un rassemblement d'imposteurs et de malfrats comme les employés douteux de *Gatsby* recrutés par Wolfsheim qui sont soi-disant "tous frères et soeurs" (GG 120). Tom s'imagine être le dernier combattant des valeurs familiales traditionnelles (GG 136), il n'est en réalité qu'une brute raciste qui trompe sa femme et ne se soucie pas de sa fille. Seule la famille européenne offre encore une assise solide et sécurisante, bien que parfois un peu ennuyeuse et décourageante. Franz explique à Dick qu'il est entouré par le souvenir de tous ses ancêtres illustres, il conclut : "-I am constantly confronted with a pantheon of heroes." (T 131). D'ailleurs avec son épouse Kaethe, il forme une famille classique avec enfants et femme chargée des travaux ménagers (T 238). Si sa vie n'a apparemment rien d'exaltant, s'il n'a pas la popularité de Dick, il suit cependant le parcours régulier et victorieux de la tortue comme dans la fable de La Fontaine : "It 's a case of hare and tortoise- and [...] the hare's race is almost done." (T 239). Tortue, il gagnera la course grâce à un équilibre familial qui n'existe plus pour les Américains. Pour ces derniers les rôles d'homme et de femme étant bouleversés²⁵⁶, les responsabilités familiales ne sont plus assumées par qui que ce soit et les relations familiales deviennent perverses. Dans le passé, les mères mentaient déjà sur les dangers qui menaçaient la cabane de pionnier (T 116). Maintenant la situation a énormément empiré : Mrs Speers précipite sa fille dans les bras d'un homme marié afin de lui fournir une éducation sentimentale, Mary North entretient, elle, des relations lesbiennes (T 301) après deux mariages chaotiques. La plupart des femmes n'assument pas leur rôle de mère. Les pères, eux, se laissent presque toujours fléchir et dompter par ces femmes puissantes et castratrices, la trace de leur existence est souvent infamante, blâmable ou insignifiante. Père violeur et irresponsable, Warren est aussi un puissant magnat malhonnête. Mr Gatz est un pauvre hère impressionné par l'opulence de Long Island, Mr Blaine est, lui, complètement dépassé par la vitalité de son épouse, quant à Mr Diver, c'est un prêcheur de valeurs oubliées. Enfin, Mr Patch n'aura, lui, même pas l'occasion d'hériter de la colossale fortune paternelle et mourra obscurément avant son propre père, suant et grognant lamentablement (BD 6). Somme toute, les portraits de famille que nous offre Fitzgerald sont foncièrement désolants et augurent du pire. Dans *Paradise*, Amory

²⁵⁵ - Cf. Roland Tissot, "Pour une nouvelle carte du *Tendre* de Francis Scott Fitzgerald", *De la Littérature à la lettre* (Lyon, études rassemblées par A.Haberer et J.Paccaud-Huget, PUL, 1997), pp. 154-155.

²⁵⁶ - *Supra* Première Partie, Chapitre II, "Guerre des sexes", pp. 57-136.

déclare amèrement : "Yet, when I see a happy family it makes me sick at my stomach-" et son ami Tom lui réplique avec cynisme : "Happy families try to make people feel that way,' [...]" (S 197). "Daddy's Girl", le film à succès où joue Rosemary se termine sur une scène familiale qui fait grimacer Dick Diver (T 69) et Tommy Barban se moque de "l'amour de famille" des Diver (T 307). Hannan, une connaissance de Tommy, plaisante sur une relation douteuse et imaginaire entre Dick et sa tante, associant finalement "aunts" et "pants" dans une mauvaise rime paillardes (T 196-197). La famille est constamment mise à mal à travers l'oeuvre de Fitzgerald, elle est source de grincements de dents, d'ironie, de névrose et de doutes ; elle n'est certainement pas une cellule protectrice et stimulante. L'image sécurisante et presque foetale du parasol qui prévaut au début de *Tender* (T 3-4) n'est qu'une illusion quant à la protection qu'offre la famille américaine et en particulier celle des Diver. Même s'ils nous apparaissent à l'abri sous leurs parasols, "all under a single assemblage of umbrellas", déjà l'idée perturbante du départ et de la séparation est évoquée : "-she gathered that some one was leaving and that this was a last drink on the beach." (T 9).

La guerre de 1914-1918, qui est presque toujours évoquée dans la fiction de Fitzgerald, présente elle aussi un exemple de famille profondément déchirée car ce sont les enfants de la reine Victoria qui se sont affrontés par pays interposés dans ce conflit. Enfin, Rome, berceau des civilisations occidentales, n'est pas glorifiée en tant que lieu d'origine et parent de nos civilisations, au contraire, Rosemary y tourne un film mettant en évidence la décadence et la chute de la cité depuis l'Antiquité : "The Grandeur that was Rome". Dans ce titre, le temps passé du verbe "être" indique clairement que la ville a maintenant perdu sa splendeur d'antan. Dick fait d'ailleurs preuve en ces lieux de sa totale décomposition morale. Ainsi, la cité des origines, l'allégorie de la cellule familiale, devient le décor de la corruption et de la déchéance. La famille humaine est atteinte, elle ne sait plus faire face à l'anarchie du monde de l'Entre-deux-guerres, la chute des valeurs ne s'exprime pas uniquement au niveau individuel mais planétaire.

Néanmoins, toute corrompue et anarchique qu'elle soit, la famille constitue la base et le cadre à partir desquels le héros doit mener sa vie. Elle lui fixe ses limites et son univers d'action. D'ailleurs, Baby Warren remarque à propos de Dick qu'il perd pied car il a outrepassé les frontières du cadre défini par ses origines : "When people are taken out of their depth they lose their heads [...]" (T 310). Dick a perdu pied en se mariant hors de son environnement social, de son cadre de référence, cela le mènera à sa perte. Bien que disloquée, la famille ne peut être annihilée et là, réside le drame des héros de Fitzgerald, qui doivent vivre avec leurs origines familiales même s'ils s'en détachent géographiquement, nominativement ou socialement. Elle déploie son lien impossible à rompre, auquel on ne peut échapper aussi loin que l'on essaye de fuir. Dick Diver menace de divorcer d'avec son fils (T 262), mais en le nommant "Lanier", il sait bien qu'il l'a lié à lui par un fil inusable, si mince soit-il, une lanière qui résiste à toutes les tensions. On ne peut se laver de son passé, ni de ses origines. Même si Dick devient fou furieux parce qu'il s'imagine que l'eau du bain de ses enfants était sale après la toilette de ceux de Hosain Minghetti (T 259-261), il sait au fond de lui-même que, même propre, cette eau ne saurait blanchir Lanier de ses sombres origines ; chaque être demeure l'enfant de son père et de sa mère et aucune eau, si pure soit-elle, ne pourrait le laver de ses origines et des fautes de ses pères. Même l'eau du Jourdain est souillée et ne permet plus le baptême et le

renouveau. Jordan Baker n'est qu'une petite menteuse, snob et insensible qui n'affranchit jamais Nick de ses origines bien qu'il souhaite se constituer un être nouveau en venant à New York et en s'engageant dans une relation avec elle. Jordan n'est qu'une parodie du nom que ses parents lui ont attribué ; la renaissance, le divorce filial sont à jamais impossibles. L'enfant est sous la loi du père, quelle que soit la distance qu'il essaye d'instaurer entre eux, même en Europe où tous les héros, sauf Monroe Stahr, tentent de se donner une vie nouvelle, une identité auto-créée, les fils et les pères ne peuvent divorcer, seuls les couples ont le droit d'exploser.

Parmi les différents protagonistes masculins, Monroe Stahr est l'exception qui semble ne pas entretenir de conflit douloureux avec ses origines, cependant il choisit l'anonymat d'un pseudonyme fort commun lorsqu'il voyage : Mr Smith (*LT* 23). Trompé par ce même nom d'emprunt banal, il rencontrera une Miss Smith sans intérêt à la place de Kathleen (*LT* 62). En outre, malgré ses hautes fonctions, il est celui dont le nom n'est jamais cité dans les génériques (*LT* 27). Son enfance modeste au cœur du Bronx est mentionnée mais sans détails (*LT* 23) ; cependant, n'est-il pas le héros le plus trahi par ses pères, au-delà de son roman familial propre, puisque son véritable géniteur, son créateur artistique, Fitzgerald lui-même, l'a abandonné, héros voué à la mort d'un roman inachevé ? D'autre part, d'une certaine manière, en tant que créateur, il trahit ses origines artistiques puisqu'il prend les grands dramaturges grecs classiques pour des cinéastes contemporains (*LT* 75).

Les origines s'imposent comme une constante source de questionnements et de malaises ; à l'image des coffres-forts des Warren pourris par l'argent mal acquis, "the Warren safety-deposit vaults" (*T* 201), la cellule familiale est corrompue car l'inceste a tout fracassé en son sein. Les origines exhalent une odeur de pourriture. Cependant, la perte des origines est encore pire que la découverte d'une sinistre vérité. Mieux vaut une vérité sombre qu'un silence source de névrose ; Nicole ne sera guérie que le jour où elle embrassera les valeurs de son père si corrompues soient-elles. La névrose et, pire encore, la mort, guettent celui qui demeure anonyme et sans racines. Le garage de Wilson n'a pas de nom (*GG* 146), il est le décor idéal d'un homme fantôme qui ne survit pas à la mort de sa femme. Dans le cauchemar de Nick, la femme ivre, semblable à un cadavre, ne peut pas être ramenée chez elle car personne ne connaît son nom : "But no one knows the woman's name, and no one cares." (*GG* 183). L'homme tué sur le quai de gare dans *Tender* est difficilement identifiable car sa carte d'identité a été pulvérisée : "[...] she shot him through his identification card." (*T* 83). Enfin, dans la liste d'invités de *Gatsby* (*GG* 67-69), les identités sont tout aussi floues que les décès et accidents sont nombreux.

Si le comportement de chaque individu dépend de l'attitude plus ou moins consciente qu'il tient vis-à-vis de ses géniteurs, le pire est à craindre pour des personnages si mal insérés dans leur histoire familiale et si peu préparés à la société dans laquelle ils sont censés évoluer²⁵⁷. La comptine que chante Nicole est un mensonge satirique grinçant sur

²⁵⁷ - D.H.Lawrence affirme à propos de Pearl dans *La Lettre écarlate* que le protagoniste ne peut pécher et échouer que par rapport aux origines dont il est conscient, in William Goldhurst, *F.Scott Fitzgerald and his Contemporaries* (Cleveland and New York, The World Publishing Co, 1963), p. 189.

les sentiments de tous les protagonistes à l'égard de leurs origines :

Thank y' father-r Thank y' mother-r Thanks for meetingup with one another- (T 287).

III Pater familias

Pour J.M.Allen, tout l'échec des héros de Fitzgerald est à imputer à leurs pères biologiques ou spirituels. Selon lui, cette culpabilité est particulièrement décelable dans *Gatsby* :

The theme of failed paternity is prominent in The Great Gastby for the moral failure of both Gatsby and Nick is attributable in part to the nature of their respective paternities. Both ill-equipped sons seek fortune and end their quests unsuccessfully, and in the cyclical movement of the novel they return in failure to their fathers²⁵⁸.

Ces pères ont été incapables de nourrir l'esprit de leur fils de valeurs et d'une vision dignes d'eux et adaptées à leur monde, mais, en même temps, ils se sont imposés comme pères donc comme référence. Ils constituent des cadres de référence, ils symbolisent un idéal d'ordre moral²⁵⁹. Parmi les patients de Dick, deux d'entre eux sont pris en charge par des pères absurdes qui manifestent pleinement leur incapacité et ne permettront certainement jamais à leur fils de se sentir heureux dans leurs différences (T 241,250). Tout l'échec des héros de Fitzgerald proviendra de l'inadéquation des références et du cadre imposés par les pères.

Le père est un rival et un modèle, il est l'élément indispensable reliant l'individu à la chaîne humaine et lui donnant les références du désir : c'est le père qui désigne au fils le désirable en le désirant lui-même. Chez Fitzgerald, le père est très souvent inadéquat, de ce fait les fils chercheront des pères de substitution mieux adaptés à leurs aspirations. Dans son introduction, J.M.Allen évoque un des thèmes préférés de Fitzgerald :

[...] his prominent theme of parents' failure to nurture the spirits of their children, his heroes who either adopt surrogate fathers who are priests or assume the priestly role themselves [...]²⁶⁰.

Un peu à l'image du père de Fitzgerald, certains de ces pères sont des personnages qui font preuve de peu de force de caractère, qui demeurent dans l'ombre de leur épouse et sont donc incapables de constituer des modèles dignes de ce nom.

Stephen Blaine est un personnage bien peu coloré et dynamique. *Paradise* s'ouvre sur le portrait fantomatique suivant : "For many years he hovered in the background of his family's life, an unassertive figure with a face half obliterated by lifelessness [...]" (S 11). Il intervient à peine dans l'éducation d'Amory et disparaît sans se faire remarquer : "[he]

²⁵⁸ - Joan M.Allen, *op. cit.*, p. 107.

²⁵⁹ - Henry Dan Piper, "F.Scott Fitzgerald and The Image of His Father", *Critical Essays on F.Scott Fitzgerald's Tender Is the Night*, *op. cit.*, pp. 97-102.

²⁶⁰ - Joan M.Allen, *op. cit.*, pp. XI-XII.

died quietly and inconspicuously [...]" (S 95). Amory assistera à ses funérailles avec une attitude détachée : "[...] he looked at the funeral with amused tolerance." (S 96). Face à ce père falot et inefficace, Amory se choisit un père spirituel de remplacement en la personne de Monsignor Darcy. Cet ecclésiastique, qui autrefois eut une aventure avec Beatrice Blaine (S 14-15), constituera une image paternelle bien plus positive que Stephen Blaine. D'ailleurs, on se surprendrait presque à imaginer qu'il pourrait être le véritable père, étant donné son passé de jeune homme swinburnien amoureux de Beatrice. Dans ses lettres, la signature "Thayer Darcy" rappelle étrangement le mot "father". De ces échanges épistolaires se dégage une impression d'union familiale et d'origines communes :

Sometimes I think that the explanation of our deep resemblance is some common ancestor (S 148). I've been trying to tell you how much this reincarnation of myself in you has meant in the last few years...curiously alike we are...curiously unlike (S 150). [...] we're both alive; this war could easily have been the end of a brilliant family (S 201).

Enfin, à l'heure de sa mort, Darcy semble apparaître à Amory et le convainc du comportement à avoir à l'égard d'Alec, c'est-à-dire le sacrifice ; il joue alors le rôle du père modèle et guide (S 224). Ce choix d'un père spirituel homme de religion nous rappelle évidemment le comportement de Fitzgerald lui-même avec Sigourney Fay²⁶¹.

Le père d'Anthony Patch est lui, de toute évidence, dépassé par l'image puissante et sérieuse de son propre père à qui le prénom d'Adam semble conférer un statut originel et fondateur. C'est donc le grand-père qui constituera le cadre de référence imposé à Anthony et contre lequel il tentera de se révolter tout en voulant l'imiter. D'ailleurs, Dick Caramel l'apostrophe comme "old Adam's grandson" (BD 22). Quand on lui demande s'ils sont effectivement de la même famille, Anthony dénigre sans cesse ce grand-père grognon et pisse-froid qui illustre si bien son surnom de "Cross Patch" (BD 4,59,87).

Gatsby, lui, ira de père en père à la recherche de celui capable de représenter un modèle et un rival à la hauteur de ses aspirations. En quittant son lieu d'origine et en se forgeant un nom nouveau, il tente déjà de briser les liens qui le relient à Mr Gatz qu'il juge indigne de ses ambitions : "His parents were shiftless and unsuccessful farm people -his imagination had never accepted them as his parents at all." (GG 105). Il choisit d'abord Dan Cody comme père spirituel, mais celui-ci ne saurait lui donner que des références de pionnier ou des contre-exemples : il renonce à l'alcool à tout jamais devant l'effet pervers qu'il a eu sur Cody (GG 107). Cependant, ce dernier n'est, lui non plus, pas à la hauteur et finalement Gatsby se choisira un père divin, infallible qui incarnera un modèle parfait : "He was a son of God [...] and he must be about His Father's business [...]" (GG 105). En partant à l'Est, en renonçant au métier de ses pères et en prétendant descendre des ducs de Buccleuch, Nick choisit également de renoncer à ses origines ; en outre, son admiration pour Gatsby correspond sans doute à la recherche d'un père héroïque et imitable.

Le père est bien souvent renié en faveur de l'argent, Mammon prend sa place et le héros se rebelle contre les excès de moralité paternelle en sombrant dans la décadence. Gatsby se choisit Wolfshiem comme guide, Dick Diver renonce à toutes ses habitudes de

²⁶¹ - Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald, op. cit.*, pp. 16-18.

rectitude et de retenue, Anthony Patch passe ses journées à organiser des orgies et Amory Blaine se laisse aller à une vie de débauche étudiante. Gatsby, Amory Blaine et Monroe Stahr renient leurs origines pour une carrière plus glorieuse et plus luxueuse, quant à Dick Diver et Anthony Patch, ils ne parviennent pas à mener une vie à la hauteur des espérances de leur père et grand-père ; ils choisissent le plaisir plutôt que le pouvoir et la droiture morale mais ils y dissipent leurs forces. Tout compte fait, ces protagonistes préfèrent la récréation à la création, qui était l'apanage de leurs pères. La nation tout entière veut s'amuser comme l'atteste la puissance de l'industrie cinématographique : "They were people of bravery and industry; they were risen to a position of prominence in a nation that for a decade had wanted only to be entertained." (T 213). Très souvent, les héros sont caractérisés, ainsi que leur entourage, par le verbe "dissipate" ou le substantif "dissipation" (S 77, BD 277, T 71,97,99,284). Ils conservent malgré tout, inconsciemment peut-être, un sens moral dicté par leurs pères et savent pertinemment qu'ils agissent à l'encontre des valeurs paternelles : Anthony est puni de sa décadence par son grand-père qui lui refuse l'héritage, Dick n'ose retourner aux Etats-Unis qu'une fois son père décédé et Amory a plusieurs visions démoniaques, preuves évidentes de sa mauvaise conscience. Enfin, tout inadapté qu'il soit, l'héritage paternel pèse également du poids des péchés des pères. Ceux-ci transmettent non seulement une Loi paralysante mais également un fardeau de péchés : "Le père, le Nom-du-père, soutient la structure du désir avec celle de la Loi -mais l'héritage du père, c'est celui que nous désigne Kierkegaard, c'est son péché."²⁶². Le fils brûle toujours du poids des péchés du père. Ainsi, l'échec des héros de Fitzgerald serait également l'échec de leur père, de ces pères qui leur ont transmis un héritage inadapté et lourd de péchés.

Ces fils de l'Entre-deux-guerres ont reçu de leur père un héritage psychologique et moral qui est, en fait, totalement inadapté au monde où ils doivent évoluer. Les protagonistes de Fitzgerald sont prisonniers d'un espace entre deux mondes, deux époques et l'héritage de leurs pères en devient totalement inadéquat, voire dangereux ; comme Henry Adams, ils sont pris entre deux siècles totalement différents : "[...] floundering between worlds passed and worlds coming, which had a habit of crushing men who stayed too long at the points of contact."²⁶³. A propos des héros fitzgeraldiens, J.M.Allen soutient l'idée suivante : "[...] the sons ultimately learn that their fathers' legacies are inadequate equipment for success."²⁶⁴. Même Cody, qui a pu être considéré comme un succès en son temps, n'est plus un modèle adapté à l'époque où vit Gatsby. Ce mélange de Daniel Boone et de William Cody, alias Buffalo Bill, ce pionnier rustre, tueur de bisons et homme de cirque, ne constitue pas un exemple capable d'aider Gatsby. Ce n'est pas contre les éléments naturels du monde sauvage américain que Gatsby devra se défendre, mais contre ses congénères.

En fait, les protagonistes masculins de Fitzgerald se sentent trahis par leur père et leurs ancêtres car ils se trouvent investis d'une tâche impossible. D'ailleurs, dès son

²⁶² - Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 35.

²⁶³ - Henry Adams, *The Education of Henry Adams* (Boston, Riverside Editions, 1973), p. 83.

²⁶⁴ - Joan M.Allen, *op. cit.*, p. 16.

enfance Anthony Patch avait compris que les promesses des pères ne sont que fumée : ***[Anthony's father] was continually promising Anthony hunting trips and fishing trips and excursions to Atlantic City, "oh, some time soon now"; but none of them ever materialized (BD 6).***

Tout compte fait, Anthony ne sait même pas être le digne héritier de la fortune de son grand-père. Gatsby, lui, est écrasé par le matérialisme et la cruauté sans pitié de l'Est, ainsi que par la simplicité rustique de l'Ouest ; quant à Dick, il s'écroule sous le poids d'une tâche impossible à mener à bien. Il se réveille brisé par cette découverte et comprend qu'il doit renoncer à ses valeurs ; corruption, sexe, violence, matérialisme effréné rongent la société et contaminent même ceux qui voulaient croire à leur héritage moral. L'ancien palais du Cardinal de Retz, où Dick se rend avec Rosemary, illustre cette opposition entre un passé digne et moral selon les valeurs de son père et un présent corrompu. Seule la façade ancienne a été préservée, à l'intérieur, règnent la débauche et la médisance : "[...] once inside the door there was nothing of the past [...]" (T 71). Les valeurs que Dick renie²⁶⁵ sont celles héritées de son père : "From his father Dick had learned the somewhat conscious good manners of the young Southerner [...]" (T 163), "[...] again and again he referred judgements to what his father would probably have thought or done." (T 203). Son père était un homme d'honneur : "[...] two proud widows [...] had raised him to believe that nothing can be superior to 'good instincts', honor, courtesy, and courage." (T 204). J.M.Allen affirme:

Dick Diver is damned by his father's failure to arm him to meet the world, by the Church's failure to offer him an attractive alternative to materialism, and by his own inability to see that the sublimity of the City of God cannot be destroyed by any earthly institution²⁶⁶.

Contrairement à Gatsby, ce n'est pas parce qu'il a honte de ses origines que Dick quitte le pays natal pour l'Europe mais plutôt parce qu'il ne sera jamais à la hauteur des valeurs morales que son père lui a inculquées et qu'il représentait de par son office religieux. Dick a été décrit par Fitzgerald comme "a spoiled priest"²⁶⁷, un pâle reflet de son père dans un monde où les valeurs de celui-ci n'ont plus cours, où il ne peut plus être un guide spirituel adapté. Des traces de cette influence religieuse subsistent cependant et réapparaissent de temps à autre. Quand il prépare sa "soirée de mauvais goût", Dick annonce la venue de Mrs Abrams ainsi : "[...] as a final apostolic gesture I invited Mrs Abrams [...]" (T 25-26). Rue des Saints Anges, il erre près des boutiques ecclésiastiques (T 91) ; à Innsbruck, il a l'allure d'un homme d'église : "buttoned by a little elastic tape at the neck" (T 201). Ayant quitté la clinique, lors de son passage dans les Alpes, il s'arrête dans les églises : "He sat in the churches as he sat in his father's church in Buffalo [...]" (T 195). Plus tard, il écoute Lady Caroline "comme un prêtre dans un confessionnal" (T 301). Enfin, avant de la quitter, il bénit sa plage avec ostentation (T 312). Il reste à tout jamais marqué par ses origines et les valeurs paternelles auxquelles il renonce à regret et avec

²⁶⁵ - "'There's too much good manners,' [...]" déclare Dick à Baby Warren (T 177).

²⁶⁶ - Joan M.Allen, *op. cit.*, p. 126.

²⁶⁷ - Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 237.

culpabilité même si elles sont devenues inadéquates. Sentant cela, Nicole s'exclame : "[...] better a sane crook than a mad Puritan." (T 291). A sa manière elle affirme également son attachement aux origines, mais les valeurs de Devereux Warren sont bien différentes de celles du père de Dick.

Cependant, même si ces personnages choisissent d'ignorer leurs origines et de s'en forger de nouvelles, la Loi du Père demeure et ces héros sont marqués par le Nom-du-père. Tous ces fils retourneront en fin de compte aux origines paternelles, montrant en cela qu'ils ne s'étaient jamais totalement affranchis de cette loi. Gatsby s'est donné un nom pour échapper au poids du Nom-du-père mais ce nouveau patronyme n'est pas le reflet de l'image divine qu'il se fait de son père de substitution car il a été forgé à partir de son véritable nom d'origine. T.Alderman a décortiqué ce nom d'emprunt et affirme qu'en argot américain de l'époque "a jay" signifiait soit une personne inexpérimentée, stupide, originaire d'une petite ville rurale, soit quelqu'un qui n'a pas d'éducation, soit quelqu'un qui ne réussit pas à se faire accepter par ceux plus élevés socialement, soit une victime facile à duper, soit quelqu'un de ridiculement habillé²⁶⁸. Quelles qu'elles soient, toutes ces significations rattachent solidement Gatsby à ses origines. De plus, A.R.Tamke²⁶⁹ argumente que "gat", en argot des années vingt et trente a le sens de revolver, ce qui lie immanquablement Gatsby à la pègre et non aux sphères divines auxquelles il aspire.

Monroe Stahr a été le plus gâté par ses pères puisqu'à la fois son nom et son prénom le promettent à un avenir resplendissant. Il est souvent présenté comme un héros napoléonien, "au-delà du bien et du mal" ; avec ses employés, il est "un peu comme l'Empereur et sa Vieille Garde" (LT 36-37). Il était courant à l'époque de choisir un nom de président américain comme prénom pour un enfant. Cependant, que penser de ce "h" qui gâche quelque peu l'effet du patronyme promettant ascension et succès ? Ce "h" semble constituer la tache, l'erreur qui indique que l'ascension au firmament de la gloire ne sera pas forcément si facile.

Dick Diver et Anthony Patch sont certainement les plus marqués par le fléau du Nom-du-père. Dick est prédestiné, à l'inverse de Monroe Stahr, à une chute totale, un plongeon reflet de son patronyme. Quant à Anthony, son véritable nom est double : Anthony Comstock Patch. C'est le puissant Adam Patch qui lui a conféré ce nom de Comstock mais Anthony l'abandonnera à Harvard, un premier essai pour se dissocier de ses origines. Cette composition de deux noms et leur nature à chacun suggèrent un individu au caractère composite, peu sûr de lui-même, entièrement fait de pièces rapportées comme dans un ouvrage de patchwork ; de plus le terme "stock" évoque immanquablement le monde du commerce et de l'argent, ironique commentaire sur son incapacité et sa paresse. Cette connotation commerciale est renforcée par l'allusion au filon d'or de Comstock Lode. Enfin, le vieux Patch a choisi ce nom pour ses références morales, on l'associera en effet tout naturellement au nom commun "comstockery", la

²⁶⁸ - Taylor Alderman, "The Begetting of Gatsby", *Modern Fiction Studies* (Hiver 1973-1974), vol. 19, pp. 563-565.

²⁶⁹ - Alexander R.Tamke, "The 'Gat' in Gatsby: Neglected Aspect of a Novel", *Modern Fiction Studies* (hiver 1968-1969), vol. 14, pp. 443-445.

pruderie, peu étonnant par conséquent qu'Anthony ait souhaité s'en débarrasser.

Dans sa biographie de Fitzgerald, Le Vot affirme : "Les héros fitzgeraldiens ne peuvent accéder à l'existence que dans le reniement de la loi paternelle."²⁷⁰. Malheureusement, ce reniement de la Loi paternelle ne peut se faire pleinement qu'après la mort du père. Dick est totalement anéanti par la mort de son père bien qu'elle le libère d'une référence morale trop lourde qu'il renie malgré son sentiment de culpabilité. Cette mort lui donne un prétexte pour quitter l'Europe et considérer sa faillite spirituelle d'une certaine distance. Gatsby précède son père dans la mort mais il avait instauré une telle distance entre eux qu'il l'avait pratiquement éliminé de sa vie. La mort de Dan Cody a été un tremplin et une leçon pour lui, bien qu'il y ait perdu son héritage. Amory Blaine et Anthony Patch sont beaucoup plus insensibles à la mort du père, qui représente une sorte de libération pour eux. Amory débute sur la scène littéraire avec un texte sarcastique composé au moment des funérailles paternelles ; d'ailleurs, cette mort ne lui inspire, mis à part ce texte, que des poses théâtrales de défunt dans lesquelles il s'imagine à l'heure de sa mort (S 96). Orphelin à onze ans, Anthony subit la Loi du Père par l'intermédiaire de son grand-père et souhaite sincèrement sa mort : "He had hoped to find his grand-father dead [...]" (BD 13). Seul l'accès à l'héritage lui permettra de passer de la position filiale à l'âge adulte et d'accéder à l'image platonicienne qu'il a de lui-même. Cette attente bien plus longue que prévue deviendra une lutte à mort, une épreuve d'endurance qui le brisera.

J.M.Allen considère que le désir de la mort du père est puissant non seulement chez les personnages de Fitzgerald mais aussi chez leur créateur, il remarque : "[...] the death of the father figures in each Fitzgerald novel."²⁷¹. Il affirme que seuls Dick Diver et Jacques Chandelle de "Shadow Laurels", nouvelle de 1915, pleurent la mort du père et conclut qu'à l'image de ses héros, ce n'est qu'au décès de son père que Fitzgerald a pu dresser un portrait sympathique et adulte de celui-ci. Il soutient que ces deux héros constituent les deux pôles (1915-1934) d'une tentative de la part de l'auteur pour faire face à l'ambivalence de son propre père. Longtemps représenté comme un raté, dépendant de sa femme, soumis à sa belle famille, légèrement alcoolique, Mr Edward Fitzgerald apparaîtra en fin de compte sous un jour beaucoup plus positif. Fitzgerald reconnaîtra qu'il a été un guide du bon goût, des valeurs morales et des bonnes manières, mais aussi celui qui l'initia à la poésie, au romanesque et l'encouragea dans son choix d'une carrière littéraire que sa mère, elle, désavouait. Dans sa fiction, Fitzgerald a exploré et dramatisé les raisons de l'échec de son propre père. H.D.Piper²⁷² s'est intéressé à cet aspect de son écriture et en conclut qu'en fin de course le père est

²⁷⁰ - André Le Vot, *Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 186.

²⁷¹ - Joan M.Allen, *op. cit.*, p.68. Fitzgerald a exprimé en termes très émouvants ses sentiments sur la disparition d'un parent peu après le décès de sa mère à laquelle il semblait néanmoins peu attaché : "A most surprising thing in the death of a parent, is not how little it affects you, but how much. When your Father or Mother has been morbidly perched on the edge of life, when they are gone, even though you have long ceased to have any dependence on them, there is a sense of being deserted.", Jeffrey Meyers, *op. cit.*, p. 276.

²⁷² - Henry Dan Piper, *op.cit.*, pp. 97-102.

toujours jugé par les valeurs transmises à son fils et là, Edward Fitzgerald et les pères des romans ne sauront donc être critiqués, même si la plupart de leurs valeurs n'avaient plus cours à l'époque où leur fils devenait homme.

La première conséquence de l'incapacité de ces héros à assumer leurs origines et à se libérer de la Loi du Père est qu'ils ne réussissent pas à être pères eux-mêmes, restant toujours dans une position filiale. Dans *The Beautiful*, Gloria se déclare enceinte, mais Anthony n'est pas très concerné (BD 204) et, par la suite, elle n'en reparlera plus. Dans les premiers manuscrits, il lui conseillait ouvertement d'avorter²⁷³. Monroe Stahr a été marié mais n'a pas eu d'enfant. Amory, le plus jeune de tous les héros de Fitzgerald, a essuyé plusieurs échecs amoureux et ne risque pas de considérer le problème de sa descendance. Gatsby ne saurait être père, ce serait déroger à l'idée platonicienne qu'il a de lui-même ; il n'arrive pas même à concevoir que Daisy ait eu une fille avec Tom : "I don't think he had ever really believed in its existence before." (GG 123). Dick est le seul à avoir eu deux enfants, mais ceux-ci restent toujours à l'arrière plan et finissent par disparaître de sa vie au moment de sa rupture avec Nicole : "After that he didn't ask for the children to be sent to America [...]" (T 313). Quand Myrtle dit de son mari avec mépris : "'I thought he knew something about breeding [...]" (GG 41), non seulement son éducation est remise en cause, mais également, d'une certaine manière, sa capacité à procréer car le verbe "breed" semble aussi évoquer la descendance qu'ils n'ont pas eue.

A travers le conflit individuel des origines familiales, les héros fitzgeraldiens nous rappellent également le déchirement qu'ils éprouvent vis-à-vis de leurs origines nationales. Les vieilles valeurs de l'Amérique des pionniers sont maintenant caduques. L'idéal de l'homme américain²⁷⁴ ne correspond ni à Fitzgerald ni à ses héros. Leurs ambitions intellectuelles, leurs conflits psychologiques et leur conception platonicienne d'eux-mêmes ne sont pas à l'image d'une Amérique sauvage et combative. Ils ne chérissent plus les mêmes rêves et valeurs que leurs ancêtres et ont du mal à trouver leur place. Les pères avec qui ils sont en rupture sont aussi les pères de la nation. Ces derniers sont paradoxalement associés à certains des héros mais ce n'est que pour insister ironiquement sur le gouffre qui sépare ces véritables piliers de la nation, créateurs de l'état américain, de leurs descendants incapables de mener à bien quoi que ce soit.

Monroe Stahr, nous l'avons vu, a pour prénom le nom d'un président américain, mais contrairement à lui, il n'apaise pas les luttes dans son entreprise, il est même en conflit violent avec les syndicats ; ce n'est certainement pas "l'ère des bons sentiments" qui règne dans les studios, mais plutôt une certaine sauvagerie qui mène à la mort. Par ailleurs, Monroe Stahr est associé à deux autres présidents : Abraham Lincoln et Andrew

²⁷³ - Dans sa biographie, James R.Mellow spéculé sur le nombre exact d'avortements subis par Zelda, ce qui n'est pas du plus grand intérêt pour l'étude de l'oeuvre. En revanche, il cite le passage qui fut supprimé où Anthony s'adresse à Gloria qui se croit enceinte : "'Well, can't you -why can't you talk to some woman and find out what's best to be done. Most of them fix it some way...'", *Invented Lives: F.Scott and Zelda Fitzgerald* (London, Souvenir Press, 1985), pp. 147-148.

²⁷⁴ - Georges M.Sarotte a montré la difficulté qu'a le jeune Américain à se conformer à l'image virile que l'on attend de lui : il lui faudrait être sportif, viril, résistant à la douleur et aux émotions, tel le pionnier des origines, *Comme un frère, comme un amant, op. cit., passim*.

Jackson. Le titre du roman semble déjà être une référence à Lincoln ; en effet, dans *Abraham Lincoln*, Lord Charnwood cite John Hay qui désigne Lincoln comme "the Tycoon"²⁷⁵. En outre, les deux personnages ont des origines modestes, une éducation d'autodidacte, de grandes capacités et une vision supérieure de l'avenir et de leur tâche. Tous deux assument leurs responsabilités pleinement mais avec peu de goût pour les devoirs annexes liés à leur position, aucun des deux ne souhaitant employer la force pour imposer ses idées. Tous deux s'avèrent préférer le côté personnel au dirigisme lointain des masses ; Monroe Stahr est très touché, par exemple, par les remarques de l'homme noir sur la plage et modifie son comportement professionnel en conséquence. Cependant, Monroe Stahr affirme qu'il n'aime pas Lincoln parce qu'il lui a été imposé : "He had been told Lincoln was a great man whom he should admire, and he hated him instead, because he was forced upon him." (LT 61). L'image héroïque du président est alors complètement démontée par l'intermédiaire du monde du cinéma et du jeu des acteurs :

But now seeing him [Lincoln] sitting there, his legs crossed, his kindly face fixed on a forty-cent dinner, including his dessert, his shawl wrapped around him as if to protect himself from the erratic air-cooling -now Prince Agge, who was in America at last, stared as a tourist at the mummy of Lenin in the Kremlin. This, then, was Lincoln. Stahr had walked on far ahead of him, turned waiting for him -but still Agge stared. This, then, he thought, was what they all meant to be. Lincoln suddenly raised a triangle of pie and jammed it in his mouth, and a little frightened, Prince Agge hurried to join Stahr (LT 61-62).

Enfin, les deux hommes finissent brutalement avant d'avoir accompli pleinement leur mission terrestre. Dans *The Beautiful*, Lincoln est évoqué deux fois (BD 221,272). *Tender* fait également référence à Lincoln à travers Abe North qui lui est associé, en particulier à cause de son prénom, mais aussi par sa fin brutale et sa création artistique inachevée. Jackson est également présent à l'arrière plan de *Tycoon*. Lui aussi, fils d'immigrants, a des origines modestes communes avec Monroe Stahr. Au début du roman (LT 15), Wylie White souhaite emmener Cecilia et Schwartz visiter l'Hermitage d'Andrew Jackson mais trouve porte close. La jeunesse américaine des années vingt et trente s'est coupée des pères de la nation, elle a renié leurs valeurs et le retour à la maison paternelle est impossible, d'ailleurs, pour eux, ce n'est plus qu'une écorce vide avec pour tous locataires des oiseaux aux allures de corbeaux (LT 20). Mr Schwartz, qui va se suicider dans les instants qui suivent, ne sait peut-être même pas qui était Andrew Jackson. Tel un héros, ce dernier avait brillamment réussi pendant la Guerre de 1812, puis malgré ses origines modestes, il devint président et imposa une rupture avec le passé par son autorité et son habileté. Contrairement aux héros de Fitzgerald, il marqua sa période de sa grande influence. Même si Monroe Stahr a certaines qualités, il est invincible, autocratique, courageux et combatif, il ne saura mener sa création à bien et marquer son époque. Dans *Tender*, Dick est comparé à U.S. Grant (T 116) et il pense à lui lors de la visite des champs de bataille du nord de la France (T 56). Comme Grant, il débute brillamment mais finit par assister impuissant aux désastres résultant de ses actes, le passé fut glorieux

²⁷⁵ - Lord Godfrey Rathbone Benson Charnwood, *Abraham Lincoln* (New York, Cardinal, 1954), p. 256. Cet ouvrage est d'ailleurs cité dans *Tycoon* : "[...] he [Boxley] had been reading Lord Charnwood and he recognized that Stahr like Lincoln was a leader carrying on a long war on many fronts [...]" (LT 125).

mais la défaite est le lot final. Après de nombreuses victoires militaires et malgré son intégrité personnelle, Grant favorisa scandales et abus par sa répression du Sud et le renforcement du capitalisme industriel. Rejeté par son propre parti, il ne fut pas réélu, tel Dick, qui est aliéné par tout son entourage et finit lamentablement en "homme épuisé"²⁷⁶, témoin impuissant de sa déchéance, ne jouissant même pas de la fin héroïque qu'aurait pu lui conférer la mort. Tous deux doivent continuer à vivre et à assister à la maturation des fruits de leurs erreurs. Encore jeune, Dick est comparé au président : "[...] like Grant, looking in his general store in Galena [...]" (T 116). A la fin du roman, l'image du petit magasin revient, liant une fois de plus le héros au président déchu : "[...] he became entangled with a girl who worked in a grocery store [...]" (T 313).

Ainsi toutes ces références aux pères de la nation ne font que renforcer le schéma de rupture et d'échec esquissé à propos des relations filiales individuelles. Monroe Stahr subit l'affront et l'humiliation suprêmes, symbole du malaise des origines, au moment où, appelé au téléphone, il croit avoir l'honneur de parler au président des Etats-Unis, alors qu'il n'a au bout du fil qu'un orang-outang (LT 100). En outre, cette évocation des présidents américains est doublée d'allusions à de grands généraux. Gloria est profondément choquée du sort fait à la maison du General Lee livrée en pâture aux touristes curieux (BD 165-166). De plus, un des sous-chapitres du roman est intitulé "Discomfiture of the Generals" (BD 372). Dans *Tender*, lors d'une beuverie, un canular est organisé au cours duquel Abe North se fait passer pour le Général Pershing (T 77). Enfin, au restaurant "Voisins", Dick remarque que les généraux contemporains n'ont plus l'impassibilité du passé malgré leur première année stricte à West Point (T 51). Les temps ont changé, il n'y a plus de héros et la comparaison entre les héros d'hier et les protagonistes est d'autant plus parlante quant à la médiocrité de ces derniers.

Cette rupture des héros avec leurs origines individuelles, mais aussi nationales et leur échec à être les dignes descendants des pères de la république américaine reflètent certainement le sort de la nation américaine tout entière et son attitude vis-à-vis de ses origines. A l'image des héros de Fitzgerald, les Etats-Unis se sont construits suite à une rupture avec le père, avec la nation d'origine. Le pays s'est constitué en se forgeant un nom nouveau, renonçant par là à son statut filial de colonie britannique. A cette époque de leur histoire, les Etats-Unis étaient en pleine période de création et même d'auto-crédation : création d'une nouvelle nation avec un nom qui lui serait propre, création d'un système politique différent, création d'une constitution originale, puis désir de création d'une culture propre. A ce moment, la rupture avec les origines était dynamique et source de création, mais lors de L'Entre-deux-guerres, une période de mutations, de reniement des vieilles valeurs, d'évolution économique et sociale, la rupture devient plus difficile à assumer peut-être. Le rêve paraît enfoui dans "les sombres terres de la république" (GG 188). En une période d'indécision, de menaces, de traumatisme d'après-guerre, la nation déroutée est peut-être moins créatrice, plus indécise, plus coupée des pères fondateurs et à la recherche d'un guide spirituel capable de ressourcer ses capacités créatrices et de lui conférer une tâche possible. Ce sont non seulement les héros de Fitzgerald, mais aussi le pays dans son ensemble qui manifestent un profond malaise vis-à-vis des origines.

²⁷⁶ - *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 366.

IV Alma mater

La référence maternelle est également éminemment présente dans l'oeuvre de Fitzgerald, parfois évidente, elle est cependant souvent à lire en filigrane. Certaines mères correspondent à la "Mom" dévirilisante décrite par G.M.Sarotte qui déclare : "[...] la femme américaine est dévirilisante ; c'est une pieuvre qui étouffe son enfant et l'empêche de s'épanouir mentalement, moralement et sexuellement."²⁷⁷ Pour lui, le fils d'une telle mère ne deviendra jamais adulte et recherchera toujours un substitut de mère chez l'épouse. Nous avons déjà évoqué cette force du matriarcat américain précédemment dans notre analyse des pères soumis à leur épouse. J.M.Allen précise d'ailleurs que selon Tarkington, cité par Fitzgerald dans son *Notebook*, un garçon américain appartient toujours à la famille de sa mère²⁷⁸. Cette mère étouffante est un peu à l'image de Mollie McQuillan, la propre mère de Fitzgerald. Cette situation pourra engendrer des réactions violentes : lors de la gestation de *Tender*, Fitzgerald avait envisagé pour une de ses multiples versions le titre significatif de "*The Boy who killed his Mother*" ; le matricide était la structure constituante de son récit²⁷⁹.

Parmi ses cinq romans, c'est *Paradise* qui présente le mieux ce type de mère dominatrice et étouffante. J.M.Allen a d'ailleurs établi une comparaison entre Mollie McQuillan et Beatrice Blaine²⁸⁰. A l'inverse d'Anthony Patch désigné comme "Old Adam's grandson" (BD 22), le héros de *Paradise* est lui "Amory, son of Beatrice" (S 11) ; elle-même le présente avec fierté comme "This son of mine" (S 13), niant quasiment l'existence de Stephen Blaine. Face à cet homme fantomatique, Beatrice est, elle, un personnage de large envergure : "But Beatrice! There was a woman!" (S 11). Tout comme Fitzgerald, Amory a un comportement mitigé vis-à-vis de sa mère et sa mort ne constituera pas, apparemment, une crise importante de son existence. G.M.Sarotte affirme qu'Amory est placé dans une situation pré-homosexuelle type avec une telle mère car il ne peut s'identifier qu'à celle-ci et son apparente virilisation ne sera que le fruit d'un effort délibéré²⁸¹. Comme sa mère, il est foncièrement coquet et narcissique. Beatrice l'assimile complètement à elle-même, elle déclare à ses amies : "'This son of mine [...] is entirely sophisticated and quite charming -but delicate- we're all delicate; here, you know.'" (S 13). A treize ans, il est le reflet de sa mère : "Amory became thirteen, rather tall and slender, and more than ever on to his Celtic mother." (S 15). Il est d'ailleurs à noter que sa crise d'appendicite est suivie d'une dépression nerveuse de Beatrice, crise placée en miroir par rapport à celle d'Amory. Monsignor Darcy jouera alors le rôle d'une sorte

²⁷⁷ - Georges M.Sarotte, *op. cit.*, p. 203.

²⁷⁸ - Joan M.Allen, *op. cit.*, p. 21.

²⁷⁹ - *Supra* Première Partie, Chapitre I, p. 13, note 6.

²⁸⁰ - Joan M.Allen, *op. cit.*, p. 66.

²⁸¹ - Georges M.Sarotte, *op. cit.*, p. 233.

d'androgynisme mentor, un compromis de père et de mère. Si Amory Blaine cherche l'image de sa mère surpuissante chez ses conquêtes féminines, tout en essayant de lui échapper, le résultat de ses expériences amoureuses ne pourra être qu'un échec. Cette mère étouffante annihilera tout désir d'indépendance et d'accession à un stade adulte chez son fils.

En outre, les rapports d'Amory et de Beatrice sont toujours teintés d'une certaine coloration incestueuse que J.M.Allen croit également détecter dans l'attitude de Mollie vis-à-vis de Fitzgerald après l'échec professionnel de son mari²⁸². Ce prénom de Beatrice ayant naturellement pour connotation la bien-aimée de Dante est de prime abord beaucoup plus évocateur de la maîtresse que de la mère ; d'ailleurs Beatrice a exigé qu'Amory l'appelle par son prénom (S 12). L'héritage psychologique néfaste qu'elle lui a transmis est exposé immédiatement dans toute l'ironie de la première phrase du roman : "Amory Blaine inherited from his mother every trait, except the stray inexpressible few, that made him worthwhile." (S 11). Beatrice fait d'Amory un agréable compagnon : "When Amory was five he was already a delightful companion for her." (S 12) ; elle l'entraîne très tôt dans ses voyages (S 12). Elle semble user de tout son charme avec son fils, surtout quand elle sent qu'adolescent il risque de lui échapper. Au moment où il doit retrouver ses parents à Genève (S 25), Amory est rempli de fierté en apercevant sa mère et tremble comme un amant à l'idée de ne plus lui plaire : "[...] he felt a quick fear lest he had lost the requisite charm to measure up to her." (S 26). Elle l'accueille avec enthousiasme et amour, un peu comme une maîtresse : "'Dear boy -you're so tall...look behind if there's anything coming...'" (S 26). Ses précautions routières ressemblent bien plus à des précautions d'alcôve et des caprices amoureux. Sa taille l'impressionne particulièrement, c'est maintenant presque un homme et il devrait être meilleur compagnon que jamais. Sa question embarrassante sur la teinte de ses sous-vêtements, peut-être violette (S 26), couleur épiscopale associée à Darcy, n'est qu'un détail de plus montrant les associations d'idées incestueuses que suit son esprit. Enfin, leur promenade sur les terres de la propriété a tout de la capture d'un amant sans défense en l'absence du mari :

It was on one of the shadowy paths that Beatrice at last captured Amory, after Mr. Blaine had, as usual retired for the evening to his private library. After reproving him for avoiding her, she took him for a long tête-à-tête in the moonlight. He could not reconcile himself to her beauty, that was mother to his own, the exquisite neck and shoulders, the grace of a fortunate woman of thirty (S 26).

Après diverses confidences et requêtes, l'entretien se termine sur une Beatrice aimante et compréhensive : "She stroked his auburn hair gently. 'Dear Amory, dear Amory-' 'Dear Beatrice-'" (S 28). Il doit opérer un arrachement complet s'il veut devenir adulte, un arrachement qu'un père énergique aurait dû favoriser bien plus tôt. C'est avec cynisme qu'il essaiera, plus tard, de se détacher de Beatrice mais son étreinte l'aura néanmoins marqué à tout jamais, même s'il croit s'en affranchir. Après un an à St Regis, Amory prend conscience qu'à son arrivée il était "Amory plus Beatrice plus deux ans à Minneapolis" ; l'influence de Beatrice était la plus forte :

But the Minneapolis years were not a thick enough overlay to conceal the "Amory plus Beatrice" from the ferreting eyes of a boarding-school, so St Regis had

²⁸² - Joan M.Allen, *op. cit.*, p. 66.

painfully drilled Beatrice out of him [...] (S 37).

Ainsi cet arrachement lui demandera un important travail psychologique et moral et restera sans doute une composante de base de son personnage.

Le motif de l'inceste n'est pas particulier à Beatrice et à *Paradise*, Cecilia le pressent inconsciemment : "But now I liked almost everything except Father singing *Little Girl You've Had a Busy Day* to try to create a sentimental father-and-daughter feeling." (LT 84). Il est également tissé à travers tout le texte de *Tender*, où c'est le personnage du père qui est associé au tabou primaire²⁸³. Tout comme Beatrice, Mrs Speers, la mère de Rosemary, est une mère très protectrice et étouffante, elle a la puissance des "gold-star mothers" (T 100). Son patronyme évoque phonétiquement une lance, un objet tranchant ; elle seule décidera du moment où Rosemary pourra agir indépendamment. Elle a déjà survécu à deux maris, peut-être faudrait-il dire "épuisé" deux maris ; l'un deux était médecin, tout comme Dick, ce que Rosemary ne manquera pas de faire remarquer, plaçant ainsi Dick dans une position paternelle (T 62). La jeune fille affirme son attachement inébranlable à sa mère : "I don't love anybody but you, Mother, darling." (T 12). Mrs Speers est son réconfort, sa protectrice contre les difficultés de la vie mais aussi son guide, elle retourne sans cesse à elle pour ses conseils et son soutien : "[...] she was protected by the double sheath of her mother's armour and her own-" (T 11) ; elle affirme : "My mother. She decides about business matters. I couldn't do without her." (T 22). Elle est très troublée quand sa mère lui accorde la liberté de poursuivre Dick de ses ardeurs : "[...] this final severance of the umbilical cord disturbed her sleep." (T 39). Sa mère sait que l'heure de l'indépendance est venue : "Mrs Speers felt that it was time she were spiritually weaned [...]" (T 11), "[...] she still wanted to launch her out and away." (T 23). En fait, seule Mrs Speers, la femme à la lance, pouvait décider de trancher le cordon. Tout naturellement, Rosemary relie constamment Dick à sa mère, d'abord parce qu'elle lui offre une place métaphorique de père dans sa vie, et donc une place parallèle à celle de Mrs Speers, mais aussi parce qu'elle est "Daddy's Girl", la fille et l'amante du père. Elle confesse à Dick : "You and Mother are the only two people in the world I care about." (T 219), mais aussi : "I think you're the most wonderful person I've ever met -except Mother." (T 37), ou encore : "But you can love more than just one person, can't you? Like I love Mother and I love you -more. I love you more now." (T 64). Cette connexion entre Mrs Speers et Dick lie de toute évidence ce dernier au motif de l'inceste bien qu'il s'en défende ; à la suggestion de Nicole de danser avec des jeunes filles il réplique : "I don't like ickle durls. They smell of castile soap and peppermint. When I dance with them, I feel as if I'm pushing a baby carriage." (T 172). Rosemary est très souvent présentée comme une enfant, elle pourrait être la fille de Dick, qui d'ailleurs se comporte de façon paternelle avec elle (T 19,27) et la compare parfois à Topsy : "She was young and magnetic, but so was Topsy." (T, 208).

Le film où joue Rosemary, "Daddy's Girl", qui chapeaute tout le roman, est un indice de l'importance du motif de l'inceste à travers le livre. D'une certaine manière, le mariage des Diver est une des conséquences de la relation incestueuse de Nicole avec son père. A plusieurs reprises, Dick est accusé, ou s'accuse, de relations plus ou moins licites avec

²⁸³ - Robert Stanton a analysé ce motif en détail dans son article "'Daddy's Girl': Symbol and Theme in *Tender is the Night*", *op. cit.*, *passim*.

des jeunes filles. A la clinique, une lettre dénonce ses relations avec la fille d'une patiente (T 186) ; à la fête foraine, Nicole croit que quelque chose se passe entre une adolescente de la foule et son époux (T 189) ; à Rome, il déclare être le violeur d'une enfant de cinq ans (T 236) et, à la fin du livre, il a une relation avec une jeune fille, "[...] he became entangled with a girl [...]" (T 313). R.Stanton affirme que Dick prend la place du père, et même du prêtre, vis-à-vis de Nicole mais aussi de tous ses amis²⁸⁴, il est essentiellement fasciné par l'immaturation. Pour R.Stanton, cette fascination pour la jeunesse est caractéristique des années vingt, il cite Mark Sullivan à l'appui de ses dires :

The Twenties, reversing age-old custom, Biblical precept and familiar adage, was a period in which, in many respects, youth was the model, age the imitator. On the dance-floor, in the beauty parlor, on the golf course; in clothes, manners, and many points of view, elders strove earnestly to look and act like their children, in many cases their grand-children²⁸⁵.

Il affirme que Dick, en choisissant Rosemary, abandonne l'allégeance à ses pères et se voue à un avenir sans valeur. Le motif de l'inceste indique qu'il se tourne vers un futur de décadence et d'immoralité.

Outre cette image de mère étouffante d'autres références maternelles se dessinent plus discrètement à travers les romans, attestant de la sorte l'omniprésence et la force de la mère à travers la fiction de Fitzgerald. Dans *Gatsby*, la mère du héros n'est jamais mentionnée si ce n'est sous l'appellation collective "parents" (GG 105,180). Dans *Tender*, le texte lui fait vaguement allusion mais uniquement pour la différencier du père et montrer la minceur de son influence sur l'éducation de Dick (T 203-204). Chez les Warren, c'est la disparition de la mère qui déclenche d'une certaine manière tous les troubles. Dans *The Beautiful*, à peine décrite, Mrs Patch est éliminée dès les premières pages et aucune référence ne lui est faite par la suite. En revanche, dans tous ces romans, nous l'avons indiqué précédemment, les références au père sont nombreuses et significatives. Cette absence de références à la mère pourrait donner à croire que le jeune héros s'est parfaitement conformé à la castration imposée par le père, qu'il a eu accès au symbolique, et donc au monde social, en acceptant, selon les théories lacaniennes, de ne pas constituer le Phallus capable de combler le manque de la mère. Il serait donc en pleine possession de ses moyens pour intervenir en tant qu'utilisateur du code social et du langage de la communauté. Cependant, cette omission de la mère n'est que le voile dissimulant un aspect fondamental des origines. En effet, si la mère n'apparaît pas en tant que personnage, Fitzgerald a tissé dans le texte de ses romans une multitude d'images maternelles dont la présence atteste de l'importance extrême de la mère à travers l'évolution, la quête et l'échec de ses héros. Fonctionnant un peu comme une révélation du plus profond des êtres, ces images semblent avoir la force d'une présence inconsciente agissant sur les personnages sans jamais se matérialiser et se révéler à eux à visage découvert. Grâce à elles, le lecteur a la sensation de pénétrer au plus secret de l'esprit des héros mais aussi de leur créateur. Elles sont parfois spécifiques à chacun des romans mais la plupart du temps font partie d'un réseau de symboles présents dans tous.

²⁸⁴ - *Ibid.*, pp. 138-139.

²⁸⁵ - *Ibid.*, p. 140.

Il nous revient donc maintenant de détecter ces images afin de verbaliser l'inconsciente présence de cette mère dans la fiction de Fitzgerald.

Les images maternelles utilisant des références au corps de la mère insistent sur son côté protecteur, enveloppant et sécurisant, sur l'aspect fusionnel d'une gestation qui apparaît comme un moment sublime de bonheur béat. Au début de *Tycoon*, Cecilia médite sur la vie et affirme : "At both ends of life man needed nourishment: a breast -a shrine." (LT 21). En mettant en parallèle "breast" et "shrine", Fitzgerald sacralise la mère et sa relation à l'enfant, tout en évoquant son action protectrice. Plus loin, le tremblement de terre décroche le portrait de la mère de Cecilia du mur et la sensation physique provoquée chez la jeune fille lui fait immédiatement associer la terre et ses entrailles avec la mère :

-but for a full minute our bowels were one with the bowels of the earth- like some nightmare attempt to attach our navel cords again and jerk us back to the womb of creation (LT 32).

Dans *Gatsby*, la terre féconde gonfle les grenouilles de vie dans une métaphore de gestation et de croissance ; elle insuffle la vie comme une mère à son enfant :

The wind had blown off, leaving a loud, bright night, with wings beating in the trees and a persitent organ sound as the full bellows of the earth blew the frogs full of life (GG 27).

Dans *Tender*, la relation de Dick et Nicole est si fusionnelle pendant un temps qu'ils signent d'un nouveau nom à l'image de l'union sans faille qu'ils croient vivre : "Dicole" (T 103). Leur couple est décrit en termes maternels ; à la fin du roman, Nicole sera aux prises avec un grand désarroi : "She looked at him [...] with a child's searching wonder." (T 168), "[...] she ran downstairs, afraid of what the stricken man above would feed on while she must still continue her dry suckling at his lean chest." (T 276). Dans ce roman, le cordon ombilical est évoqué deux fois. Mrs Speers le coupe quand elle accorde à Rosemary la liberté de se constituer une éducation sentimentale en se jetant dans les bras de Dick : "this final severance of the umbilical cord" (T 39). Elle considère que le temps de la "sevrer" est arrivé (T 11). Nicole triomphe de sa névrose quand elle peut enfin, elle aussi, couper ce cordon la reliant à ses origines, à ses pères surtout, Dick y compris : "[...] cut the cord forever." (T 299). Nicole a parachevé sa liberté elle-même, Rosemary, trop jeune, dépendait de sa mère qui la lui a accordée. A ce sujet, Fitzgerald mentionne "the exigent womb of the twenties" (T 289), opposant la vingtaine, âge fragile, à l'insolence des dix-neuf et vingt-neuf ans. Utilisant toujours les images maternelles, il nous montre combien Dick est mal à l'aise vis-à-vis de la jeunesse : "-always he had been uneasy about what he had to give to the ever-climbing, ever-clinging, breast-searching young." (T 309). Cependant, nous avons vu précédemment qu'il a bien su tenir ce rôle avec Nicole, l'image du sein revenant justement dans les deux citations.

Dans *Gatsby*, au moment de la scène centrale entre Gatsby et Daisy à Louisville, les images maternelles foisonnent ainsi que dans les lignes finales du roman. Alors que Nick reconstitue la rencontre de Gatsby et Daisy dans son imagination, le décor a pris une teinte laiteuse, "the sidewalk was white" (GG 17), sous l'égide d'une lune évidemment féminine, féconde et maternelle. Evoquant un lieu secret où Gatsby pourrait se réfugier pour rester fidèle à ses ambitions divines, Nick affirme :

-he could climb to it, if he climbed alone, and once there he could suck on the pap of life, the incomparable milk of wonder (GG 118).

Dans ce passage, les mots "milk" et "suck" font évidemment référence à la mère mais le mot "pap" est également très intéressant puisqu'il signifie la bouillie, nourriture première de l'enfant, mais a aussi le sens plus archaïque de "mamelon", rappelant une fois de plus le corps de la mère. Le substantif "milk" est très fréquemment utilisé, il est la boisson, ou plutôt la nourriture essentielle, le suc de vie que le héros absorberait avec avidité s'il pouvait s'arracher aux tentations terrestres. L'adjectif "milky" revient également de façon régulière, il est souvent attribué aux femmes pour décrire leur carnation poudrée et immaculée. La fin du roman a été décrite par R.Lewis²⁸⁶ comme une métaphore de la naissance :

And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes - a fresh green breast of the new world. Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder (GG 187-188).

Tous les éléments caractéristiques sont présents : le sein maternel, la respiration retenue, la surprise, l'incompréhension, l'absence de choix ou de désir. Les adjectifs "new" et "fresh" indiquent le commencement et la naissance, le verbe "melt" connote la fluidité et la liquidité de cette naissance. Enfin, l'adjectif "orgastic", utilisé dans le dernier paragraphe et qui a soulevé diverses polémiques, mais que Fitzgerald affirme avoir choisi pour son lien avec le substantif "orgasm", pourrait faire référence à l'instant de la jouissance et de la conception.

Toujours dans le registre des images maternelles physiques, les hanches de Myrtle ont l'amplitude d'un corps de mère bien qu'elle n'ait pas d'enfant (GG 32). Nicole, qui, elle, a eu deux enfants, a d'angoissantes sensations physiques quand elle se remémore la naissance de Topsy (T 160). En outre, le lapsus calami de Fitzgerald, qui a choisi le terme "cervical" (T 116) au lieu de "cortical" ou encore mieux "of the cortex", est une évidente association avec "cervix" et donc la matrice. Enfin, dans *Tycoon*, les substantifs "fetus" et "embryo" sont utilisés dans deux passages : "the kicking fetus of a mind." (LT 19) et "[...] the embryo is not equipped with a memory." (LT 28).

La lune qui est immanquablement liée au rythme féminin de la vie, de la conception et de la naissance est omniprésente à travers toute l'oeuvre de Fitzgerald. De la même façon qu'elle rythme le corps de la femme, les marées et la vie, elle semble rythmer les romans de Fitzgerald et leurs divers chapitres où elle revient inlassablement.

Il est intéressant de remarquer que dans *Gatsby* tous les personnages principaux habitent soit à West Egg, soit à East Egg. Cette référence à l'oeuf est évidemment une autre instance de l'omniprésence maternelle. Il semble que ce choix ne soit pas anodin, il

²⁸⁶ - Roger Lewis, "Money, Love, and Aspiration in *The Great Gatsby*.", *New Essays on The Great Gatsby*, op. cit., pp. 41-57.

est une manifestation d'un désir de retour à la mère, d'une recherche de protection et de sécurité. Cependant, le ver est dans le fruit car ces deux oeufs sont légèrement cassés au sommet (GG 11) et donc prêts à éclore, la protection sera de courte durée. Cette image de la mère protectrice est évidente dans *Tender* quand sont faites les allusions aux "gold star mothers" (T 100) et aux mères du temps des pionniers (T 116). Ce désir de protection transparaît également dans le geste d'Amory : "He stretched out his arms to the crystalline, radiant sky." (S 255). Ce geste deviendra un motif caractéristique de *Gatsby* : "-he stretched out his arms toward the dark water in a curious way" (GG 27), "He stretched out his hand desperately [...]" (GG 159). Tel un jeune enfant, il tend les bras vers la baie pour saisir l'objet de sa quête, mais aussi pour chercher l'appui, la sécurité des bras maternels. Ainsi, ce vers quoi Gatsby tendrait pourrait être, au-delà de Daisy, la mère protectrice, la mère que tout être ne cesse de vouloir retrouver fusionnellement. La lumière verte est située à l'extrémité de la jetée, "at the end of [Daisy's] dock" (GG 100,28) ; la fusion et la jouissance semblent être l'aspiration ultime de Gatsby si l'on se souvient que "to dock" signifie "s'accoupler". Les eaux sombres de la baie évoquent un plongeon au coeur de l'inconscient, mais aussi les eaux maternelles auxquelles aspire le héros sans vraiment le savoir. Ce sont les eaux du Sound, c'est-à-dire des profondeurs. Dans les derniers paragraphes du roman, Nick reprendra cette image des bras tendus à propos de Gatsby, "[...] his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it." (GG 187), puis l'étendra à l'humanité tout entière : "-tomorrow we will run faster, stretch out our arms further..." (GG 187). Le roman se termine sur le constat que cette quête de la mère est donc sans fin et sans succès, elle demeure un élan inconscient, indomptable mais insoluble.

L'imagerie naturelle est aussi une source florissante de références maternelles. La nature de Fitzgerald est féconde et fertile, elle a toute la maturité et la plénitude associées à la *Magna Mater*, à la terre mère. Les femmes sont d'ailleurs régulièrement associées à des fleurs dans les divers romans, rappelant en cela un état édénique évocateur du retour à la matrice. En outre, la fleur est évidemment la métaphore du sexe féminin. Daisy, Myrtle, Violet McKisco et Rosemary ont des prénoms floraux. Le prénom de cette dernière combine même deux plantes : le romarin et la rose. Nick note aussi que certaines belles invitées de Gatsby ont de mélodieux noms de fleurs (GG 69). Physiquement les héroïnes de Fitzgerald ont des allures de fleurs. Baby Warren a une bouche en forme de fleur (T 149) et Nicole est semblable à un bouquet : "[...] holding all [her] body in [her] arms like a basket of flowers." (T 154). En l'honneur de Tommy, elle s'apprête avec soin : "[...] she had made her person into the trimmest of gardens." (T 288). De même, Gloria est décrite ainsi : "fresh as a flower" (BD 128), "her face lily-colored" (BD 118). Elle donne des baisers qui ressemblent à des fleurs (BD 102,117). Les réalités humaines lui font horreur, "She wanted to exist only as a conscious flower, prolonging and preserving itself." (BD 392-393). Rosemary est une fleur à venir qui ne demande qu'à s'épanouir : "[...] her body calculated to a millimeter to suggest a bud yet guarantee a flower." (T 104), "-she was almost eighteen, nearly complete, but the dew was still on her." (T 2), "[...] she was like a bright bouquet [...]" (T 77). Les trois jeunes femmes de la soirée parisienne sont comparées à des fleurs à longue tige (T 72). Cecilia avoue : "I was a veritable flower of the fine old cost-and-gross aristocracy." (LT 121). Enfin Daisy s'ouvre et palpite sensuellement telle une fleur quand elle parle à Nick : "[...] opening up again in a

flower-like way." (GG 26). Dans *Gatsby*, les fleurs et les images de fécondité qui leur sont liées pullulent, une des fleurs fréquemment mentionnées est l'orchidée, qui est précisément un symbole de fécondité.

Au moment où Gatsby embrasse Daisy, elle s'épanouit telle une fleur : "At his lips' touch she blossomed for him like a flower and the incarnation was complete." (GG 118). Le mot "incarnation" utilisé ici rappelle l'oeillet, "the carnation", mentionné comme tel dans *Tender* à propos de Rosemary : "[...] she was a white carnation [...]" (T 63). Cet oeillet est particulièrement intéressant ; en utilisant ce terme qui inclut la référence florale maternelle, Fitzgerald nous indique que la véritable incarnation de la quête est liée à l'image de la mère. Si à distance elle est symbolisée par la lumière verte, en se rapprochant elle devient la fleur féconde. Ainsi, une fois de plus nous en arrivons à la conclusion qu'au-delà de Daisy, la mère pourrait être le but ultime, le Graal de cette quête inlassable et jamais menée à bien, autant pour Gatsby que pour les autres héros. Enfin, l'incarnation est également le but recherché par l'auteur puisqu'elle est le résultat d'une conception née du verbe, elle est l'émotion du corps provoquée par le verbe.

Toutes ces femmes-fleurs entretiennent l'illusion qu'elles sont à portée de main, que la quête va toucher à sa fin. Le héros a là une illusion d'optique qui lui sera fatale car ces fleurs sont vénéneuses, certaines sont même le fruit de névroses, "neuroses", comme Nicole ; ce sont les nouvelles roses, "new roses", des plantes carnivores qui dévorent celui qui les approche. En transgressant l'interdiction alpine de *Tender*, "*Défense de cueillir les fleurs*." (T 147), le héros s'expose à de grands risques car il va à l'encontre des lois de sa communauté et de la condition humaine : le retour à la mère est impossible, l'inceste est le tabou primitif.

La fécondité maternelle de la nature n'est pas présente uniquement dans la récurrence des images florales. Des références naturelles luxuriantes et foisonnantes composent la toile de fond du monde fertile de Fitzgerald. Les verbes "bloom", "blossom" et "flower" sont très souvent employés, même sans référence directe à la nature. Les personnages évoluent régulièrement dans des jardins (chez Gatsby, Tom, Nick et Nicole), dans des parcs et des forêts ; les pelouses sont nombreuses, parfois même agressives dans leur verdure :

The lawn started at the beach and ran toward the front door for a quarter of a mile, jumping over sundials and brick walls and burning gardens - finally when it reached the house drifting up the side in bright vines as though from the momentum of its run (GG 12-13).

Elles sont quelques fois débridées dans leur croissance. Gatsby tente de maîtriser la pelouse désordonnée de Nick en envoyant son jardinier (GG 90). Son propre jardin, lui, est un enchantement de croissance naturelle :

Daisy [...] admired the gardens, the sparkling odour of jonquils and the frothy odour of hawthorn and plum blossoms and the pale gold of kiss-me-at-the-gate (GG 97).

Quand il prépare ses retrouvailles avec Daisy, il reconstitue chez Nick un jardin à l'image du sien et la maison est littéralement transformée en serre (GG 90). Quant au jardin de Nicole (T 23-25), il regorge de fleurs ; c'est un lieu sensuel et fertile où même les jardiniers évoquent sensualité et fertilité en parlant, un peu crûment, de leurs aventures

charnelles (T 274). Dans ces jardins, fruits, fleurs et légumes attestent de l'extrême fécondité de la terre.

Mal à l'aise lors de sa première visite chez les Buchanan, Nick souhaiterait parler moissons avec Daisy comme dans leur MidWest natal (GG 19), mais à New York elle est devenue plus raffinée et se contente de le comparer à une rose (GG 21). Il voit la nature de l'Est comme prise d'une frénésie de croissance digne des studios d'Hollywood :

And so with the sunshine and the great bursts of leaves growing on the trees, just as things grow in fast movies, I had that familiar conviction that life was beginning again with the summer (GG 10).

Le cinéma présente une nature démesurément féconde dans *Tender* quand Rosemary circule entre les décors de Mr Brady :

[...] a monstrous tree bearing cherries large as basketballs, bloomed there by exotic dispensation, autochthonous as the pale amaranth, mimosa, cork oak or dwarfed pine (T 21).

Pour Nick, comme dans un film fantastique, même la ville de New York se transforme en une riche nature fertile :

We drove over to Fifth Avenue, warm and soft, almost pastoral, on the summer Sunday afternoon. I wouldn't have been surprised to see a great flock of sheep turn the corner (GG 34).

Dans *Paradise*, Amory rencontre Eleanor dans les champs au moment de la moisson (S 202). Dans *Tycoon*, parcs et jardins sont évoqués, ainsi qu'une campagne fertile où culmine, avec la vache aux flancs féconds, l'image maternelle de l'allaitement :

We drove for a long time over a bright level countryside just a road and a tree and a shack and a tree, and then suddenly along a winding twist of woodland. I could feel even in the darkness that the trees of the woodland were green -that it was all different from the dusty olive-tint of California. Somewhere we passed a negro driving three cows ahead of him, and they mooed as he scatted them to the side of the road. They were real cows, with warm, fresh, silky flanks (LT 16).

Dans *Tender*, Fitzgerald nous offre également tout le monde verdoyant, gras et fertile de la Suisse et des Alpes comme référence évidente à la fécondité maternelle. Même le visage du professeur Dohmler semble envahi par cette nature en pleine croissance : "[...] his face beautiful under straight whiskers, like a vine-overgrown veranda of some fine old house [...]" (T 138).

Le trait dominant de cette nature luxuriante est sa verdure. La connexion entre images maternelles physiques et naturelles apparaît dans cette description de la mer qui allie le lait et la couleur verte : "green as green milk" (T 14). Cette mer laiteuse et verte est celle de l'insouciance enfantine et de la sécurisante protection maternelle : "[...] a sea as mysteriously colored as the agates and cornelians of childhood [...]" (T 14). En outre, le vert, et ceci principalement dans *Gatsby*²⁸⁷, n'est pas uniquement la couleur de la nature, il marque de son symbolisme maternel de nombreux autres éléments. Dans *Tycoon*, Kathleen a l'impression d'être une Vénus (LT 109), peut-être la Vénus verte de Phidias,

²⁸⁷ - André Le Vot a consacré un passage de sa thèse à l'étude du vert chez Fitzgerald, *L'Univers imaginaire de Francis Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 146-152.

bien qu'elle semble préférer celle de Botticelli. Le billet de train que Nick achetait pour rentrer chez lui lors des vacances à l'époque où il était étudiant était vert (GG 182) ; la carte par laquelle il signalera qu'il souhaite embrasser Daisy est verte également (GG 111) ; enfin, et surtout, c'est vers la lumière verte de l'embarcadère de Daisy que Gatsby tend les bras et qu'il porte toutes ses ambitions et son désir. Les pionniers hollandais, eux, s'émerveillaient devant le Nouveau Monde : "-a fresh green breast of the new world." (GG 187). Pour eux, cette couleur avait la même signification que pour les immigrants actuels qui souhaitent obtenir la "carte verte", à savoir le permis de travail américain : elle est un symbole de liberté, d'opportunités et de renouveau. Pour Gatsby qui tend les bras vers la lumière de la jetée de Daisy, le vert devient la couleur de la liberté de toutes les jouissances, de l'absence de toute interdiction, il incarne le Graal, le but de la quête, il est l'autorisation suprême d'aspirer à la fusion ultime et taboue en toute impunité. Ce mouvement vers le vert traduirait l'irrésistible tendance du "regressus ad uterum".

Si la nature de Fitzgerald est si verdoyante et si fertile, c'est bien parce que deux éléments fondamentaux sont constamment présents : la chaleur et l'eau. Le poème d'Amory Blaine pour Eleanor semble concentrer tous les aspects principaux de l'imagerie maternelle : eau, nature féconde, fleurs, chaleur et références physiques (S 219-220). Dans tous les romans, les scènes cruciales se déroulent pendant la saison mûre de l'été et elles constituent très souvent un apogée de sensualité : la rencontre d'Amory et d'Eleanor se déroule au temps de la moisson (S 204) ; Gatsby et Daisy vivent un mois d'amours estivales à Louisville puis se retrouvent au cœur de l'été à New York ; *Tender* s'ouvre sur l'évocation du Sud, "the hot sweet South" (T 33), à l'image de la douce Provence de "Ode to a Nightingale"²⁸⁸ et les personnages y retournent au Livre III ; Dick rend visite à Nicole à la clinique au printemps et leur relation se confirme dans les Alpes en été (T 133,136) ; enfin, l'aventure de Monroe Stahr et de Kathleen commence en juillet. Cette utilisation répétée de la saison chaude est une allusion évidente à la fertilité et à la plénitude de la mère puisque l'été est le moment de l'épanouissement complet de la nature, sa représentation artistique étant souvent la gerbe de blé avec toute la symbolique féconde qu'elle implique. En outre, les astrologues divisent l'année en deux hémisphères, la période allant de l'équinoxe du printemps à celui d'automne étant l'hémisphère féminin.

L'eau, dont les connotations sensuelles et maternelles sont classiques, est un élément essentiel pour cette nature en pleine croissance. Faisant le pont entre nature et eau, on trouve des algues (T 1,4), mais aussi une nature terrestre gorgée d'eau, comme la pelouse de Nick (GG 95) ou celle de Cecilia (LT 144). Les références aquatiques sont innombrables ; l'eau apparaît sous toutes ses formes : mers, fleuves, rivières, lacs, pluie, inondations (sous l'égide de Shiva, dieu destructeur et créateur, dans *Tycoon*), piscines, bains et salles de bains. Les personnages prennent un plaisir sensuel à se laver, nager, plonger et s'amuser dans l'eau. Dans *Tender*, il y a les bons et les mauvais nageurs, avec tout ce que cela implique sensuellement. Dans ce même roman, là où le courant du Rhône perce le lac, se situe un véritable centre, source de vie du monde occidental. Fitzgerald nous offre là une très belle métaphore liquide de la conception, le fleuve phallique s'unissant au centre matriciel du lac pour constituer un foyer de vie: "On the centre of the lake, cooled by the piercing current of the Rhône, lay the true centre of the

²⁸⁸ - John Keats, "Ode to a Nightingale", *The Complete English Poems*, 2^e éd., op. cit., pp. 346-348.

Western World." (T 146).

Les salles de bains sont le théâtre d'événements importants et sont souvent étrangement liées au sang, ce qui est un moyen de plus de faire référence à la matrice chaude, humide et gonflée de sang. Deux crises de Nicole où le sang semble avoir un rôle, quoiqu'il reste assez obscur la première fois, ont lieu dans des salles de bains (T 35,112). Préparant sa "soirée parfaitement horrible", Dick espère que des femmes s'évanouiront dans les toilettes (T 26) et chez Mary Minghetti il fait un scandale à propos du bain des enfants (T 258-259). Daisy est dans sa baignoire au moment du choix entre Gatsby et Tom (GG 83) et, cinq ans plus tard, elle aimerait louer cinq baignoires lors de sa deuxième prise de décision à propos des deux hommes (GG 132). Quand Tom et Myrtle se disputent à New York, la scène se termine dans la salle de bains, des serviettes de toilette ensanglantées jonchant le sol (GG 43). La salle de bains d'Anthony Patch (BD 11,17), au coeur de son appartement de jeune homme, est une véritable image de la matrice protectrice et du fluide amniotique, Amory s'y relaxe béatement : "Once accustomed to the temperature of the water he relaxed into a state of drowsy content." (BD 17). Dans sa thèse, Le Vot affirme :

L'homme retrouve dans les bras de celle qu'il aime le giron maternel. Les premières pages de The Beautiful and Damned sont claires à cet égard qui, au-delà du cas particulier d'Anthony, pourraient s'appliquer à toute une catégorie de héros fitzgeraldiens. La description de l'appartement est révélatrice. Le vestibule aux couleurs sombres, -"softest brown leather with somnolence drifting about it like haze" (BD 10)- conduit au centre de l'appartement qui se trouve être l'immense chambre à coucher au lit à baldaquin et au profond tapis écarlate. Plus révélateur encore que ce temple du sommeil est la salle de bains, le Saint des Saints, le lieu d'élection de l'engourdissement et de la satisfaction, centre des activités essentielles où trônent les deux objets du culte, le miroir et la baignoire. Au mur, des photographies d'actrices qui forment un portrait composite de la Femme, portrait qui est présence et absence, celui d'un amour encore privé de visage. Ce portrait imaginaire serait le point de convergence de ses rêveries pour Anthony plongé dans la chaleur du bain²⁸⁹.

On pourrait ajouter que ce "portrait" est également le souvenir de la mère qui, elle, est extrêmement présente à travers le symbole de la baignoire.

Ces mondes chauds, liquides et évocateurs du retour à la mère sont des mondes de plaisir, de détente et de sécurité pour les hommes, alors que pour les femmes ce sont plutôt des décors de crise auxquels elles souhaitent échapper. Ainsi se dégagerait l'idée que, chez Fitzgerald, les femmes réussissent assez bien en fin de compte à couper le cordon, mais que les héros, eux, en revanche garderont une éternelle nostalgie de la protection maternelle²⁹⁰.

L'image de la maison, un autre élément de l'imagerie maternelle, exprime aussi ce désir de retour à la matrice. Tous les personnages ont une maison, souvent ces maisons sont très luxueuses, mais ce ne sont jamais des foyers. Ils errent lamentablement d'un continent à l'autre, avec la nostalgie de ce chez-soi, ce lieu originel perdu à tout jamais lors de la naissance et de la séparation d'avec la mère dont la maison natale constitue

²⁸⁹ - André Le Vot, *op. cit.*, pp. 188-189.

souvent un substitut. L'instabilité de la famille Fitzgerald lors des jeunes années de Scott se répéta au cours de sa vie d'adulte²⁹¹, il n'achètera jamais de maison et ne s'installera jamais de façon définitive. Le sentiment de déracinement de Fitzgerald et son aspiration à une certaine permanence se retrouvent chez tous ses héros. Amory Blaine ne veut pas vendre la propriété familiale (S 233). Anthony Patch se marie sur le domaine du vieux Patch (BD 151-156), mais vit dans des appartements ou des maisons loués. Comme son prédécesseur, Gatsby ne parvient pas à donner à son immense maison une allure féodale authentique et finance donc une maison pour ses parents (GG 179) ; Nick finit, lui, par renier l'Est pour son MidWest natal où les maisons portent des noms de famille depuis des générations (GG 183). Quant à Dick, il erre en Europe essayant de se persuader que sa Villa Diana est un foyer. Enfin, Monroe Stahr ne réussit pas à achever sa construction sur la côte et prétend que ses studios lui tiennent lieu de maison (LT 99).

Régulièrement les héros évoquent la possibilité d'un retour, ce qui signifierait un retour à la protection, à la sécurité de la matrice. En revanche, Nicole s'exclame : "Home! [...] And sit and think that we're all rotting and the children's ashes are rotting in every box I open? That filth!" (T 190). Tommy Barban, lui, est assez solide pour déclarer : "Home? I have no home. I am going to war." (T 29). Alors que Dick est trop ivre pour conduire, Tommy lui propose : "I'll drive you home, [...]" (T 272) ; plus loin, c'est Nicole qui propose le retour à la maison, mais elle ne compte que ramener la voiture, elle ne souhaite pas particulièrement se réfugier chez elle et elle n'y conduira ni les enfants ni Dick : "I'm going to take the car home. I'll send Michelle for you and the children." (T 286). Les femmes ne réclament la maison que dans de rares moments de panique ou d'immatunité. Au début de *Tender*, Rosemary souhaite rentrer aux Etats-Unis au plus vite (T 2), mais, finalement, elle se laisse charmer par les Diver et oublie sa terre natale. Elle apprécie de se sentir à la maison en compagnie des invités de Dick (T 33), mais ayant parachevé son indépendance, elle vivra à Rome sans nostalgie. Dans un moment de panique, au Plaza, Daisy réclame le retour à la maison (GG 136). Quand tout va mal pour les Diver, ils retournent à leur pseudo-foyer sur la Côte d'Azur (T 254). Dans son remaniement de *Tender*, Fitzgerald avait d'ailleurs imaginé intituler le cinquième livre "The Way Home"²⁹². Dès le début du roman, Abe North a l'air perdu : "Feeling lost and homeless [...]" (T 108). Liant les thèmes de l'inceste vu précédemment et du retour, Dick déclare à Rome : "I'll go home, [...] but first I'll fix this baby." (T 226). Cette errance et ce désir de rentrer chez soi sont le signe que les héros de Fitzgerald ne supportent pas l'arrachement à la terre

²⁹⁰ - Suivant le schéma freudien, "l'enfant garde de son premier aliment une faim inapaisable et ne se console jamais de la perte du sein maternel.". Selon les théories lacaniennes, "L'objet partiel, tel le sein, primitivement objet de besoin, va devenir une 'parenthèse symbolique' de la présence maternelle à l'intérieur de laquelle il y a tous les objets qu'elle peut supporter. La mère devient ainsi le *premier objet symbolisé*, que sa présence ou son absence (le jeu du *Fort-Da* dont parle Freud) feront devenir, pour le sujet, non plus objet de besoin mais objet d'amour : cette présence ou cette absence fera du sujet, bien au-delà d'un enfant satisfait ou non dans ses besoins, un enfant désiré ou non désiré. La mère est le siège de ce désir.", Irène Roublef, "Femme -La sexualité féminine.", *op. cit.*, pp. 852, 854.

²⁹¹ - Joan M.Allen, *op. cit.*, p. 14.

²⁹² - Voir Geneviève et Michel Fabre, *Tender Is the Night de F.Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 143.

natale, à la cellule familiale protectrice et plus psychanalytiquement à la mère. Alors qu'Amory vient de rencontrer Eleanor et apprécie chaque instant en sa compagnie, il a un sentiment rassurant de retour à la maison (S 208), qui est une association évidente de la mère et de la femme aimée. Dans *The Beautiful*, les personnages écoutent une ballade intitulée "Everything's at Home Except Your Wife." (BD 100), ce qui indique clairement que le retour à la maison n'est pas un souci féminin, mais plutôt l'éternelle nostalgie des hommes. Après son séjour dans l'Est, Nick va chercher refuge au MidWest, dans la maison de son enfance ; seule la fusion complète avec la mère pourrait lui accorder la protection dont il rêve, il se souvient alors avec nostalgie de ses retours à la maison quand il était étudiant, muni du billet vert (GG 182), le vert de la femme, de la mère, auquel tous les héros, même les pionniers hollandais, aspirent.

Finalement, le cercle, ou peut-être le Mandala, comme a pu l'appeler M.Decaux²⁹³ dans son étude des images maternelles chez Thomas Wolfe, est une configuration omniprésente chez Fitzgerald ; elle fait référence, une fois de plus, à la mère enveloppante et protectrice. Sklar déclare :

[...] each [accident ...] sends out ripples, as from a stone dropped in a pond, across the novel's images and themes -the imagery of cycle and circle, through the wheel of the tire and the steering wheel; the language of movement, of social mobility, and of restlessness; and of economic and social dreams²⁹⁴.

En effet, les images de cercles se succèdent à un rythme effréné dans *Gatsby* et elles sont également nombreuses dans *Tender* : roues (GG 61-62, T 149,192), volants (GG 150, T 192), lunettes de T.J.Eckleburg et d'Owl-eyes (GG 29,51), collier de perles (GG 83,186, T 4) et collier de chien (GG 42), couronne funéraire (GG 42,95), cercle de sang dans l'eau (GG 169), grande roue, roue de loterie et de manège (T 189-190), rouleau compresseur (T 187), cercle d'amis autour de Dick, chapeaux de paille des enfants (T 187), parasols (T 9), cerises de cinéma semblables à des ballons de basket-ball (T 21), bouche de femme (T 33) et tout cela sous le commandement suprême d'une lune omniprésente. Le Vot remarque que dans *Tender* le cercle est très souvent utilisé pour exprimer l'univers des malades mentaux, leur processus de pensée et, finalement, pour évoquer les obsessions de Dick²⁹⁵.

Ces images de cercles composent souvent des constructions de cercles ou cycles de plus large envergure par une sorte de mise en abyme. Les motifs circulaires de *Tender*, par exemple, sont autant de signes que la vie tout entière de Dick suit une révolution, un mouvement en arrondi sans issue, Dick lui-même s'en rend compte et déclare à son collègue Franz : "We're beginning to turn in a circle, [...]" (T 179). De plus, les romans se déroulent selon le rythme cyclique des saisons qui se succèdent, souvent selon une perception cinématographique reproduite sur des bobines de film, bobines qui constituent d'ailleurs l'essentiel du quotidien de Monroe Stahr. Enfin, tous ces cercles plus ou moins grands et qui s'incluent les uns les autres sont pris à l'intérieur du mouvement cyclique

²⁹³ - Monique Decaux, *La Création romanesque chez Thomas Wolfe* (Paris, *Etudes Anglaises*, Didier, 1977), vol. 71, p. 263.

²⁹⁴ - Robert Sklar, *op. cit.*, pp. 180-181.

²⁹⁵ - André Le Vot, *op. cit.*, p. 396.

principal de chacun des romans. *Paradise* commence avec un Amory solitaire qui se retrouve également seul à la fin du roman, sans avoir rien achevé malgré ses ambitions littéraires et ses conquêtes amoureuses. *The Beautiful* présente dans ses premières pages un Anthony enfant et les dernières pages nous montrent un Anthony retombé en enfance en raison de sa déchéance physique. *Gatsby* est un long retour en arrière, le roman commence par Nick qui dit être retourné chez lui dans le MidWest et se termine sur sa décision de partir, concluant ainsi une révolution complète. *Tender* s'ouvre sur la Côte d'Azur avec un Dick au sommet de sa gloire sociale et s'achève au même endroit alors qu'il a atteint le fond. Enfin, *Tycoon* qui commence avec le voyage d'avion de Monroe Stahr devait se conclure sur un ultime voyage en avion qui lui serait fatal.

Ce motif du cercle, de la forme géométrique protectrice est une évidente référence à la mère ; de par son omniprésence il indique la puissance de la femme sur l'univers décrit par Fitzgerald et tend à nier l'importance du Phallus, du principe mâle qui apparaît comme déchu, privé de sa position de force et de supériorité. Les références phalliques aux gratte-ciel ne sont pas suffisantes pour affirmer la puissance mâle ; de toute façon, *Paradise* nous indique clairement que nous sommes là à l'époque de la chute des piliers, "The Collapse of Several Pillars" (S 229), de la même façon que *The Beautiful* annonçait la "Déconfiture des Généraux" (BD 372). Cette tendance correspondrait parfaitement à l'inversion de l'équilibre des sexes évoquée par D.H.Lawrence dans *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis of the Unconscious* où il dit de la femme : "She is now a queen of the earth, and inwardly a fearsome tyrant."²⁹⁶. Pour lui, la position de mère est une position de puissance dont est exclu le mari ou l'amant et la relation avec le fils devient la relation privilégiée, ce qui confirme ce que nous avons vu précédemment sur la puissance des mères ; il déclare :

***No woman will give to a stranger that which she gives to her son, her father or brother: that beautiful and glamorous submission which is truly the wife-submission. To a stranger, a husband, a woman insists on being queen, goddess, mistress, the positive, the adored, the first and foremost and the one and only. This she will not ask from her near blood-kin. Of her blood-kin, there is always one she will love devotedly*²⁹⁷.**

Ainsi, malgré une apparente absence de références à la mère, tous les héros, à l'image de Gatsby, tendent les bras vers la couleur verte, la couleur maternelle, ils désirent rentrer à la maison, ils souhaitent engloutir avidement la sève, le lait maternel, source de vie et d'énergie. Suivant l'exemple d'Anthony Patch, qui loge près de l'église Sainte Anne, sainte qui représente la mère par excellence puisqu'elle fut la mère de la Vierge, ils recherchent la protection maternelle. Incapables de créer eux-mêmes, ils ne songent qu'à se réfugier dans le giron maternel pour retrouver la fusion et l'union parfaites.

L'arrachement à la mère et le complexe de castration imposé par des pères insignifiants n'ont pas eu le résultat escompté. Le matriarcat américain est plus fort que tout, l'ordre du Phallus est mis en échec. En quête perpétuelle du retour à la mère, les héros n'ont pas surmonté l'état originel d'insuffisance, résultant de la séparation de la

²⁹⁶ - David Herbert Lawrence, *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis of the Unconscious*, op. cit., p. 99.

²⁹⁷ - *Ibid.*, p. 127.

mère et de l'enfant à la naissance. Ce désir violent et intarissable du sein maternel, du lait et de la sève de vie, révèle la "Spaltung"²⁹⁸ (ou fente) étudiée par Lacan. Les héros de Fitzgerald errent lamentablement, aux prises avec une quête qui est en fait un désir régressif de fusion parfaite et sécurisante, un refus du monde social, une envie de retrouver le monde de l'imaginaire. Ils sont incapables de faire face à leur propre manque qui devrait être le fondement de l'acte sexuel²⁹⁹. Persuadé qu'il n'y a aucune barrière à la jouissance, Gatsby ne comprend pas que la vie recule la rencontre finale bien qu'elle en cerne les éléments ; il se dissoudra dans cet espace d'impossibilité entre l'Imaginaire et le Réel.

Si c'est vers une lumière verte que Gatsby et tous les héros tendent les bras, c'est qu'ils aspirent à la mère féconde et non à la femme stérile et androgyne que représentent les garçonnnes, les nouvelles roses, "the new roses", ou plutôt, "the neuroses". Le sein, la voix et le regard, qui correspondent au fameux "objet (a)" de Lacan, c'est-à-dire ce qui déchaîne le désir, ce qui est l'objet cause du désir³⁰⁰, reviennent continuellement dans la fiction de Fitzgerald. Ainsi, c'est le regard et la voix de Daisy qui, après les retrouvailles, vont donner à Gatsby la sensation que le manque est là, qu'il ne peut pas l'oblitérer, que Daisy ne saurait le combler : "There must have been moments even that afternoon when Daisy tumbled short of his dreams-" (GG 102-103). En fin de compte, ce n'était pas elle en tant que personne que la lumière verte incarnait. Son regard sur les biens et la maison de Gatsby, ses larmes devant ses chemises et surtout sa voix aux échos d'argent, "'Her voice is full of money' [...]" (GG 126) dira-t-il, sont la sonnette d'alarme que l'Autre n'est ni la lumière verte, ni la terre promise, "a fresh green breast of the new world" (GG 187), que la béance est là, perturbante et inévitable, et que la mère est omnipotente derrière tous ces désirs car elle seule a su offrir, bien que transitoirement, la continuité et l'unité idéales.

L'attitude de Fitzgerald et de ses héros vis-à-vis du temps cadre parfaitement avec le désir de retour à la mère. Tous pleurent leur jeunesse passée et souhaiteraient retenir le temps à la manière de Keats. Gatsby affirme à Nick qu'il est maître du temps:

"You can't repeat the past." "Can't repeat the past?" he cried incredulously. "Why of course you can!" [...] "I'm going to fix everything just the way it was before," he said determinedly. "She'll see." (GG 117).

Métaphoriquement il annihile le temps en renversant l'horloge de Nick au moment où il retrouve Daisy (GG 93). Quant à Daisy, elle regrette son enfance : "'Our white girlhood [...]. Our beautiful white-'" (GG 26). Monroe Stahr, dont le travail consiste à immobiliser le temps sur des bobines de film, croit encore être l'enfant miracle d'autrefois, "the boy wonder", et en a d'ailleurs oublié son âge véritable (LT 93). Même dans le cadre de son travail, il se perçoit comme un enfant : "[...] feeling like and acting like and even

²⁹⁸ - Anika Lemaire, *Jacques Lacan, op. cit., passim*.

²⁹⁹ - Nestor Braunstein, *La Jouissance. Un concept lacanien, op. cit., passim*.

³⁰⁰ - L'objet (a) se retrouve partout sur le corps où il existe une voie de passage entre l'intérieur et l'extérieur, entre autres dans la voix et le regard, voir Catherine Clément, *Vies et légendes de Jacques Lacan* (Paris, Grasset, 1980), pp. 116-117.

sometimes looking like a small boy getting up a show." (LT 127). La jeune Cecilia a déjà la nostalgie du passé et souhaiterait revenir en arrière : "Suddenly I wished it had been about ten years ago-" (LT 148). Fidèle aux illusions de sa nation, Dick croit en arrivant à Zurich à l'éternelle santé et jeunesse (T 115), il pleurera ensuite cette jeunesse perdue quand il prendra conscience qu'il ne sait pas retenir le temps : "Dick's lungs burst for a moment with regret for Abe's death, and his own youth of ten years ago." (T 200). Il imaginait que le temps n'avait de prise visible que sur Nicole :

For him time stood still and then every few years accelerated in a rush, like the quick re-wind of a film, but for Nicole the years slipped away by clock and calendar and birthday, with the added poignance of her perishable beauty (T 180).

Les femmes choisies par ces héros ne peuvent constituer un substitut de mère car bouleversées par de violentes crises de l'inconscient, comme Nicole, ou sous la coupe d'une Mère Terrible, comme Rosemary, elles n'ont rien de maternel. Elles sont aux antipodes des déesses antiques de la fécondité et sont plutôt assimilées à Diane, la déesse vierge associée à la lune. Nicole est même comparée à Pallas Athéna (T 159), fille de Zeus, guerrière et vierge, née de son esprit et de lui seul. Ces nouvelles femmes sont plutôt à l'image stérile et poussiéreuse, comme leur maquillage d'ailleurs, de la Vallée des Cendres de *Gatsby* ; elles n'ont pas d'instinct de mère. Daisy et Nicole ont des enfants mais ne s'en soucient guère. La naissance de Topsy avait d'ailleurs provoqué une rechute de la maladie nerveuse de Nicole. C'est le personnage enfantin de Rosemary qui rappelle parfois aux Diver leurs obligations parentales (T 86). A la fête foraine, les enfants sont abandonnés pendant que Nicole tourne sur la grande roue; au dernier moment, Dick a pensé à les confier à une foraine (T 188-189). Ayant récupéré Nicole, il ne les retrouve plus (T 191) ; ils sont devenus une attraction pour les gens de la fête. Nicole les renie alors mentalement : "Evil-eyed, Nicole stood apart, denying the children, resenting them as part of a downright world she sought to make amorphous." (T 191). Quand Rosemary s'offre à Dick, elle tente de le rassurer en évoquant la possibilité d'un avortement au Mexique en cas de problème (T 64). Nous avons vu précédemment que la grossesse de Gloria est bizarrement évacuée sans que l'on sache s'il s'agissait d'une erreur ou si elle s'est débarrassée de l'enfant. Son attitude vis-à-vis de la maternité est sans équivoque puisqu'elle pense qu'elle est aussi l'apanage de la femelle babouin (BD 393). Sa grande préoccupation est la propreté, elle aime les gens "propres" (BD 131) et a sans doute été charmée par Anthony qui est, paraît-il, "très propre" (BD 9). Les fonctions naturelles humaines, entre autres celle de la reproduction, la déçoivent. A propos des autres femmes, elle déclare à Anthony : "They never seem clean to me-never-never." (BD 185). Cette idée finit par devenir une véritable obsession : "Always intensely sceptical of her sex, her judgements were now concerned with the question of whether women were or were not clean." (BD 234). Ironiquement, à la fin du roman, deux passagers du navire remarqueront à son propos : "'She seems sort of -sort of dyed and unclean, [...]" (BD 448). Nicole est également obsédée par cette propreté et le naturel de Kaethe la rebute, en particulier son odeur (T 238). Jordan Baker est le type de la nouvelle femme : androgyne, elle ressemble à un "cadet" (GG 17) ; sportive et filiforme, elle n'a rien des femmes fécondes, symboles de maternité, de Thomas Wolfe, par exemple³⁰¹. Elle est la

³⁰¹ - Monique Decaux, *op. cit.*, p. 252.

garçonne, terme attestant de son évidente stérilité et de l'impossibilité des hommes à retrouver la mère en elle³⁰². Baby Warren est un autre exemple flagrant de la stérilité de ces nouvelles femmes, c'est une Amazone (*T* 177), "a tall restless virgin" (*T* 150), "alien from touch" (*T* 171), "wooden and onanistic" (*T* 150).

Avec ces femmes fleurs si peu maternelles, si graciles et froides, toujours associées à la couleur blanche et effrayées par le sang, la sensualité est très peu développée, on a même dit que la sexualité de Fitzgerald s'arrêtait aux lèvres³⁰³. C'est peut-être avec Kathleen, femme plus mûre, que Fitzgerald nous donne le maximum de sensualité dans la scène d'amour de la maison inachevée de Monroe Stahr (*LT* 105-110). L'héroïne évoque d'ailleurs avec une certaine mélancolie les enfants qu'elle n'a pas eus ou pourrait encore avoir (*LT* 105,109-110). En revanche, le sang, peut-être celui des menstrues, mais aussi celui des assassinés, des viols et de l'inceste, est source de terreur pour Nicole qui ainsi se détache complètement de tout rôle de femme génitrice, source de vie à travers le sang. Daisy n'a, elle non plus, pas su affronter le sein arraché et le sang noir de Myrtle sur la route. Cette mutilation indique clairement que les années vingt ne sont pas celles de la fécondité et de la maternité.

Ainsi, les mères des héros, étouffantes, ou omniprésentes par le biais de l'imagerie maternelle, aimantent leur fils vers elles, les privant complètement de toutes capacités créatrices propres. Le désir et le Graal de ces fils aux compagnes androgynes et stériles seront donc l'impossible retour utérin. Incapables d'évoluer dans le monde social et symbolique, ils ressentent au fond d'eux-mêmes le besoin inconscient de combler le manque originel de cette mère vers laquelle les portent tous leurs désirs. C'est le retour aux origines, à la matrice, qui s'est saisi d'eux et non un besoin dynamique et créateur tourné vers l'avenir. Essayant d'échapper à cet appel irrésistible à la fusion maternelle, mais également à une Loi du Père aussi implacable qu'inefficace, les héros errent, se contentant de pis-aller insuffisants, dissimulés derrière de fausses identités, derrière des masques de retenue, de bonnes manières et d'argent facile et s'adonnant à des pratiques sexuelles variées, voire perverses.

V Infantillages

Les protagonistes de Fitzgerald nous apparaissent principalement dans une position filiale, infantilisante et paralysante ; c'est l'enfant qui compose l'essentiel du personnage des protagonistes masculins des romans. Un peu à l'image de cette patiente de Dick qui avait été élevée dans l'idée que l'enfance ne devait être qu'amusement (*T* 185), tous les protagonistes semblent préférer l'irresponsabilité et l'insouciance de l'enfance. En effet, alors que les nouvelles femmes sont fort peu maternelles et que les vrais enfants sont peu nombreux et sans consistance, l'adulte-enfant domine l'oeuvre de l'auteur.

Tous les personnages jouent tels des enfants, comme le souligne J.M.Allen³⁰⁴ : Tom Buchanan avec ses chevaux, Jordan au golf, Daisy avec Pammy sa poupée vivante,

³⁰² - Cf. Georges M.Sarotte, *op. cit.*, p. 199.

³⁰³ - *Ibid.*, p. 233.

Gatsby avec sa maison semblable à un palais de rêve. Seuls les véritables enfants ne jouent jamais. Le salon rouge et blanc des Buchanan ressemble à un chapiteau de cirque gonflé par le vent (GG 14). Les fêtes de Gatsby rappellent à Tom une "ménagerie" (GG 115), sa voiture est un "circus wagon" (GG 127) et son jardin un véritable arbre de Noël (GG 45). D'ailleurs, le comportement des invités, surtout en fin de soirée à cause de l'abus d'alcool, est extrêmement infantile. Dans *Tender*, la vie près de la Méditerranée est un "Carnaval au bord de la mer", les invités sont également de vrais enfants : "As for a moment the faces turned up toward [the Divers] were like the faces of poor children at a Christmas tree." (T 33). Monroe Stahr est le petit génie, "a boy wonder" (LT 58), qui travaille à Hollywood, cette grande maison de fabrication de rêves, semblable à un jeu de construction géant avec tous ses décors fantastiques tels des maisons de poupées gigantesques, poupées pour lesquelles il faut raconter des histoires qui seront filmées par les employés de Monroe Stahr.

Les héroïnes de Fitzgerald ont souvent été qualifiées de femmes enfants pour leur puérilité, leur innocence souvent dangereuse, leur immaturité et leurs comportements insensés, mais aussi pour leur profonde dépendance vis-à-vis de leurs parents. Rosemary ne fait rien sans l'avis de sa mère et elle est constamment comparée à une enfant : "Rosemary, as dewy as a child from one of Mrs Burnett's vicious tracts [...]" (T 33). Dick l'apostrophe avec le terme "child" (T 65) et lui susurre à l'oreille : "'Such a lovely child,' [...]" (T 62). Il se moque d'elle parfois gentiment : "'You don't know what you want. You go and ask your mother what you want.'" (T 37), "'We are back at the Junior Prom.'" (T 211). Les sentiments de Rosemary pour Dick sont considérés comme une toquade d'adolescente : "a childish infatuation" (T 213). Il se demande si le fait que Nicole la qualifie d'"enfant" avec insistance est le signe de sa jalousie (T 100). Plus tard, il dénigrera sa jeunesse pour détourner les soupçons de son épouse : "'She 's an infant.'" (T 166). Il ajoutera ensuite à son sujet : "'[...] there's a persistent aroma of the nursery.'" (T 167). Dans leur enfance, Nicole et Rosemary ont toutes les deux vécu Rue des Saints-Pères (T 67), ironie parfaite sur la place du père dans chacune de leur vie. Nicole a eu trop de pères, même son mari a un rôle paternel à son égard, c'est une véritable enfant gâtée, d'ailleurs le monde entier travaille pour son petit confort de la Californie au Brésil (T 54). Elle devra briser tout cela pour renaître à la vie à la fin de *Tender*. Daisy, elle, n'a aucune profondeur, elle joue à la vie et à l'amour, mais il ne faut pas que cela dérange son petit univers. Les remarques et plaisanteries qu'elle fait à l'adresse de Nick sont souvent dépourvues d'intérêt et de sens (GG 20,21,24,92,111). En fait, dans *Gatsby*, Fitzgerald emploie toujours le terme de "girls" pour accompagner "men" et jamais celui de "women", faisant ainsi allusion à l'immaturité de ces femmes. Dans *Tender*, Rosemary, qui est souvent qualifiée d'"enfant", est néanmoins l'héroïne du roman aux côtés de Nicole, qui est, elle, placée dans une position enfantine de par sa maladie. Alors que cette dernière croit avoir triomphé de ses attaches familiales et atteint la maturité, elle renaît dans les bras de Tommy comme un bébé (T 293). La soeur de Nicole, bien qu'elle soit capable de diriger les affaires de famille et de voler à la rescousse de Dick à Rome, a le surnom évocateur de "Baby". Elle n'a d'ailleurs jamais franchi les limites de son monde égocentrique d'enfant. Dans *Tycoon*, Cecilia assume le rôle primordial de narratrice

³⁰⁴ - Joan M.Allen, *op. cit.*, p. 111.

malgré son jeune âge. En revanche, elle ne cesse de mentionner son père comme une petite fille sous l'appellation "Father" ou "my father" et ceci de façon presque obsédante surtout au début du roman (*LT* 9,10,12,21,23,30,31,32,33,34,39). Finalement, elle annoncera qu'elle a décidé de le nommer "Mr Brady" comme tout le monde dans les studios (*LT* 58), mais elle ne suivra pas rigoureusement cette décision (*LT* 84,123,147). Quand Gloria prend conscience que son amour pour Anthony et leurs idéaux de bonheur et de richesse sont derrière eux, elle se retourne vers son enfance, rêve de redevenir une fillette et d'être protégée : "All she wanted was to be a little girl, to be efficiently taken care of by some yielding yet superior power, stupider and steadier than herself." (*BD* 394). Elle s'achète même une poupée (*BD* 371) et pleure en lisant des romans d'amour romantique. Telle une adolescente, elle se focalise sur sa beauté et ses flirts. Dans *Paradise*, la jeune fille à la mode, "the Popular Daughter", surnommée la "P.D.", est présentée comme une véritable héroïne. Le passage où Amory confesse son amour à Isabelle est intitulé "Babes in the Woods" et bien qu'Isabelle et Amory ne soient pas décrits comme innocents, ce sont, de toute évidence, des enfants, du moins des adolescents. Alors que Nicole parvient à un état indépendant de femme, Dick se sent attiré par l'immature Rosemary, quoiqu'il se révolte contre ce sentiment : "'When a child can disturb a middle-aged gent -things get difficult.'" (*T* 94). Quand à son tour elle atteindra l'âge adulte, elle quittera Dick qui se retrouvera seul et se rabattra sur une fille employée dans une épicerie américaine (*T* 313).

Seules les femmes parviennent à l'âge adulte au cours des romans ; les hommes auraient plutôt tendance à régresser bien que leur entourage n'en soit pas toujours conscient : "Often a man can play the helpless child in front of a woman, but he can almost never bring it off when he most feels like a helpless child." (*T* 81). Dans "Nicole Warren Diver and Alabama Beggs Knight: Women on the Threshold of Freedom", S.Beebe Fryer montre comment les deux héroïnes de Scott et de Zelda parviennent à conquérir leur indépendance malgré les difficultés que leur impose le monde masculin³⁰⁵. Dick, lui, se réfugie dans le monde de ses enfants, s'occupant subitement d'eux avec zèle pour compenser l'effondrement de ses ambitions et de son monde (*T* 254,265,280). Lui-même retombe dans le monde immature de l'enfance où il peut esquiver ses responsabilités d'adulte. Il régresse en s'immergeant complètement dans l'univers de Topsy et de Lanier et dans celui de ses souvenirs d'enfance (*T* 195,203-204). De la même façon, Nick fuit les responsabilités que peut lui imposer l'Est et retourne dans son MidWest natal. Gatsby, lui, évolue au-delà de tout matérialisme et de tout réalisme ; il a une naïveté, une puissance créatrice, un sens de la démesure et une foi en l'avenir qui sont caractéristiques de l'innocence et de la fraîcheur enfantines. Dans leur léthargie, Gloria et Anthony sombrent vers la sécurité factice d'une vision puérile de l'avenir :

That spring, that summer, they had speculated upon future happiness -how they were to travel from summer land to summer land, returning eventually to a gorgeous estate and possible idyllic children, then entering diplomacy or politics, to accomplish, for a while, beautiful and important things, until finally as a white-haired (beautifully, silkily, white-haired) couple they were to loll about in serene glory, worshipped by the bourgeoisie of the land... (BD 277).

³⁰⁵ - Sarah Beebe Fryer, "Nicole Warren and Alabama Beggs Knight: Women on the Threshold of Freedom", *Modern Fiction Studies*, vol. 31, pp. 318-325.

Anthony finira dans un état infantile de dépendance totale que laissait déjà supposer son comportement d'enfant effrayé recherchant la sécurité dans les bras pseudo-maternels de Gloria (BD 158-160). Ses bras composent un berceau, "a sort of three sided crib" (BD 158), pour un Anthony qu'un peu de vent dans les volets peut lancer dans une panique noire. Gloria est décrite comme "a ragtime kid, a flapper, a jazz-baby, and a baby vamp" (BD 29), elle a d'ailleurs été nourrie au sein jusqu'à l'âge de trois ans (BD 79)³⁰⁶. En compagnie de son amie Geraldine, elle ne jure que par la jeunesse. Déseparée par la beuverie qui se déroule dans sa maison, elle écoute le bruit de la pluie qui lui rappelle son enfance et aimerait se réfugier dans le giron maternel :

So cool, so clear and clean -and her mother there at the center of the world, at the center of the rain, safe and dry and strong. She wanted her mother now, and her mother was dead, beyond sight and touch forever (BD 242).

Dans *Paradise*, si Monsignor Darcy est si populaire c'est parce qu'il a un côté enfantin très séduisant (S 30). Ainsi, l'enfance, ou plus souvent l'adolescence, est érigée en position centrale et devient sinon le but, du moins le pis-aller, de protagonistes incapables d'affronter les complexités et le réalisme matérialiste de leur société.

Au-delà de l'immaturité des personnages, Fitzgerald a tissé un certain nombre d'éléments enfantins dans ses romans qui soulignent l'infantilisme général ambiant. Le monde des fées et des contes est évoqué par petites touches significatives. Gatsby tout d'or et d'argent vêtu est un vrai Prince Charmant parti à la conquête de sa belle : "High in a white palace the king's daughter, the golden girl..." (GG 91,126). D'ailleurs la vie qu'il prétend avoir eue en Europe est un véritable conte de fée (GG 71-73). Dans *Tycoon*, Monroe Stahr est un prince, "le dernier des princes" (LT 37), il est aussi l'hôte de Prince Agge. Le soir du bal, Kathleen sera pour lui une Cendrillon qui essaie de le quitter précipitamment, ainsi que le remarque Wylie White (LT 90). Dans le taxi qui les emmène à l'Hermitage, Schwartz raconte sa vie aux autres passagers comme si c'était un conte cruel : "Once upon a time when I was in the big money, I had a daughter -a beautiful daughter." (LT 15). Face à la puissance de rêve de Gatsby, Nick comprend que pour lui le monde est fondé sur l'imaginaire : "For a while these reveries [...] were a satisfactory hint of the unreality of reality, a promise that the rock of the world was founded securely on a fairy's wing." (GG 106). *Les Contes des mille et une nuits* sont évoqués dans *Gatsby* (GG 73,85) et *Paradise* (S 34,88). La trace de la taille d'un petit pois laissée sur le cou d'Isabelle (S 87) rappelle le conte pour enfants de la princesse et du petit pois. Dick, lui, semble avoir eu la Fée Blackstick de Thackeray comme marraine à sa naissance (T 115). Enfin, dans ce monde puéril, les enfants de Dick sont l'attraction de la soirée quand ils chantent le traditionnel et enfantin "Au clair de la lune" pour les invités (T 27-28). Evidemment ce monde féérique est à la mesure des ambitions, mais aussi de l'imaginaire des héros qui refusent le réel et aspirent à un retour en arrière rassurant.

Néanmoins, les contes ont presque toujours ce côté très violent, voire pervers, que ces adultes-enfants semblent avoir oublié. Quand les vrais enfants prennent les choses en mains, ils ne font preuve ni de naïveté, ni d'innocence. Dans ses projets, Fitzgerald

³⁰⁶ - De la même façon Zelda avait été nourrie au sein par sa mère jusqu'à l'âge de quatre ans, Nancy Milford, *Zelda Fitzgerald, op. cit.*, p. 7.

avait imaginé que trois enfants découvrirait la carcasse de l'avion écrasé de Monroe Stahr dans la montagne. Leurs réactions par rapport aux défunts et à leurs biens devaient laisser présager de leur évolution future (LT 180-185). Ainsi, *Tycoon* devait se terminer sur des enfants prenant le relais des adultes en gardant les qualités et les défauts de ces derniers. Pareillement, dans *Gatsby*, les enfants prennent la maison de Gatsby d'assaut à sa mort (GG 174,187) et les mots obscènes qu'ils inscrivent sur le perron indiquent qu'ils seront de dignes successeurs de la société violente qui a tué Gatsby. La nation américaine est entre leurs mains, de toute façon les adultes ont déclaré forfait et se comportent de façon puérile.

Cette valorisation de l'enfance et de l'âge ingrat de l'adolescence est de très mauvais augure car elle est un refus du statut d'adulte, de l'évolution vers les responsabilités et les engagements. Si l'argent est le premier agent de corruption du rêve, le désir de retour à l'enfance en est le second. Wilson, incapable de s'exprimer après la mort de Myrtle est l'exemple type de l'adulte-enfant poussé à l'extrême. Marionnette sans volonté, sans capacité d'expression, il est néanmoins capable de tuer, incarnant en cela tout le danger du retour au stade infantile. Cette régression et cette exaltation de l'immaturation que l'on retrouve dans tous les romans de Fitzgerald attestent d'un certain infantilisme de la société américaine des années vingt et trente. La faiblesse de l'homme américain et l'avènement des nouvelles femmes ont fait du pays une vaste nurserie comme le prouve l'affrontement entre Baby et le consul des Etats-Unis à Rome :

[...] the American Woman, aroused, stood over him; the clean-sweeping irrational temper that had broken the moral back of a race and made a nursery out of a continent, was too much for him (T 233).

Si Tommy s'exclame "Quelle enfanterie!" (T 269) à propos de la soirée sur le yacht, cela s'appliquerait aussi bien à la nation tout entière :

[...]-a land whose wisest are but little wiser than its dullest; a land where the rulers have minds like little children and the law-givers believe in Santa Claus; where ugly women control strong men (BD 28).

VI Conclusion

La fonction paternelle est un principe organisateur³⁰⁷, par conséquent le grand désordre social et psychologique qui règne dans les romans de Fitzgerald pourrait s'expliquer en partie. En effet, les pères ne jouent plus le rôle qui est le leur. En revanche, les mères dominent la scène et c'est vers elles et leur sécurité apaisante que tous les héros fitzgeraldiens tendent les bras, incapables d'assumer la rupture originelle. Ils sont en proie à une profonde mélancolie pour une certaine plénitude perdue. Alors qu'ils sont perturbés par le mystère des origines, seul un voyage au pays du refoulé, vers l'événement originel, pourrait apaiser leur malaise. Toute douloureuse et ardue que soit cette entreprise, elle est le travail mené par l'auteur, qui, à travers sa fiction, s'interroge sur ses propres origines et d'une manière générale sur tout événement psychiquement fondateur. Sollers remarque en effet que "l'écriture a beaucoup à dire sur l'angoisse génétique et la parenté,

³⁰⁷ - Voir Gérard Miller, *Lacan, op. cit.*, p. 67.

sur le hasard des croisements d'acteurs suspendus à l'incurable."³⁰⁸. Il y a dans la recherche de l'écrivain le désir de tout voir et surtout ce qui est interdit. L'oeuvre est irrémédiablement liée aux origines, elle est l'exploration de la scène et de la rupture originelles ; comme le remarque Barthes : "Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine."³⁰⁹. A travers son oeuvre, l'auteur communique l'inconnu et le troublant, il dit l'incertitude de l'origine et il lui donne forme grâce à l'écriture, il crée, c'est-à-dire qu'il répète la coupure originelle et fait tout pour en triompher. Son oeuvre est alors :

la liberté violente par laquelle elle se communique et par laquelle l'origine, la profondeur vide et indécise de l'origine, se communique à travers elle pour former la décision pleine, la fermeté du commencement³¹⁰.

Chapitre deux. Perception d'une fêlure individuelle

I Introduction

Pour l'auteur du *Crack-Up*, le monde apparaît comme fondamentalement fissuré aussi bien du point de vue matériel que psychologique. Dans sa biographie, A. Turnbull rapporte les propos suivants qu'il commente : "'I break people. I am part of the break-up of the times.' (He was always talking of breaking and being broken.)"³¹¹. Les romans de Fitzgerald dépeignent un paysage parcouru de multiples fissures où les objets se déchirent et se brisent alors que des cassures de tous ordres font des apparitions régulières et brutales. En fin de compte, cet univers fêlé s'avère être le reflet d'un monde intérieur profondément perturbé. Le héros fitzgeraldien prend progressivement conscience de sa fêlure individuelle et doit alors adapter son comportement en conséquence. La création romanesque de l'auteur s'érige alors sur cette perception d'une fêlure qui fut également une découverte de Fitzgerald lui-même, et ceci tout particulièrement au moment où il publia les essais du *Crack-Up*. Les héros opposeront à cette prise de conscience des réactions variées mais ne sauront jamais oblitérer la vision interne qu'ils auront eue d'eux-mêmes. Au-delà des cas particuliers, le texte fitzgeraldien dit une béance inhérente à tout individu, une fracture qui est à la source même de l'existence humaine. Plus que la simple évocation d'un moment de dépression et de brisure nerveuse, il dit la fragmentation fondamentale de l'individu, la division essentielle de l'être parlant.

³⁰⁸ - Philippe Sollers, *Théories des exceptions*, op. cit., p. 107.

³⁰⁹ - Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 75.

³¹⁰ - Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 273.

³¹¹ - Andrew Turnbull, *Scott Fitzgerald* (Harmondsworth, Pelican Biographies, Penguin, 1970), p. 269.

II Fissures, déchirures et blessures

L'univers fitzgeraldien se situe dans la parenthèse de l'Entre-deux-guerres, il est donc le résultat des profondes ruptures qui ont ravagé les états lors de la Grande Guerre. Ainsi la plupart des personnages évoluent dans un univers en décomposition : "the broken universe of the war's ending" (T 243), "the debris of Europe" (BD 75). La France porte d'ailleurs encore les cicatrices profondes du conflit avec les tranchées qui sillonnent le nord du pays (T 55-57). Parallèlement à cet affrontement mondial, est également évoqué le grand conflit américain au cours duquel le pays s'est déchiré de façon interne : la guerre de Sécession (BD 4,15)³¹².

Du haut de l'avion qui la ramène en Californie, Cecilia éprouve la sensation suivante : "[...] the sense of that sharp rip between coast and coast-" (LT 10). En fait, le paysage fitzgeraldien est profondément balaféré. Dans *Gatsby*, la plupart des personnages viennent de l'Ouest, qui est devenu, d'après Nick, une lisière effilochée : "the ragged edge of the universe" (GG 9). Le domaine des Diver est sillonné de murets, de sentiers, d'escaliers ; il est percé d'un puits et bordé d'une falaise déchiquetée (T 24-25). A Monte Carlo, Rosemary gravit la colline qui mène à La Turbie, "the rugged hill" (T 21). En Suisse, le funiculaire surplombe une gorge et une forêt parcourue d'un sentier (T 148). Dans les Alpes suisses, les traîneaux percent leur chemin à travers les champs : "On either side the fields were beneficently tranquil; the space through which the calvacade moved was high and limitless." (T 176). Les arbres sont également parcourus de cicatrices (S 212). Les surfaces aquatiques, elles aussi, se fissurent. Les bateaux marquent les eaux de leur sillage (T 36,281, GG 45) et leur surface se couvre de rides ; les adjectifs "corrugated" et "scalped" sont employés pour la décrire (GG 99,124,168-169). Ces mêmes termes qui qualifient les fissures et irrégularités de la surface aquatique seront repris pour évoquer la vie de certains personnages. Nick évoque le sillage laissé derrière le rêve du héros, "the wake of [Gatsby's] dream" (GG 8) et une femme déclare ne pas apprécier les Diver car elle préfère les gens au profil moins lisse : "'I prefer people whose lives have more corrugated surfaces,' [...]" (T 72).

Parfois la nature produit de nouvelles fissures qui sont subites et particulièrement brutales. Dans *Tycoon*, les studios sont secoués par un tremblement de terre, l'impression de déchirement est violente :

We didn't get the full shock like at Long Beach, where the upper stories of shops were spewed into the streets and small hotels drifted out to sea -but for a full minute our bowels were one with the bowels of the earth- (LT 32).

Une certain nombre de canalisations d'eau est brisé et la tête de la déesse Shiva est entraînée par le courant, heurtant régulièrement "les autres débris de l'inondation" (LT 35). Déjà, au tout début du roman, le voyage en avion avait dû être interrompu en raison d'un violent orage qui finalement s'était écarté : "The storm had wandered away into Eastern Tennessee and broken against the mountains [...]" (LT 21). Pendant leur premier

³¹² - *Supra* voir les allusions aux personnages historiques de la guerre de Sécession et autres conflits, Deuxième Partie, Chapitre I, pp. 206-209.

séjour en Suisse, Dick et Nicole assistent eux aussi à un gros orage qui déchire le ciel :

Then the storm came swiftly, first falling from the heavens, then doubly falling in torrents from the mountains and washing loud down the roads and stone ditches; with it came a dark, frightening sky and savage filaments of lightning and world-splitting thunder, while ragged, destroying clouds fled along past the hotel (T 154).

Tout le vocabulaire de cette description évoque la déchirure. L'orage et ses éclairs qui perturbent le ciel de leurs zigzags sont également présents dans *Paradise* (S 113,148,205). A l'instar de l'éclair, bien souvent la lumière déchire les ténèbres. Dans *Paradise*, Eleanor demande à Amory de craquer une allumette pour percevoir son visage dans la nuit :

"Light a match," [...] "I want to see you." Scratch! Flare! (S 212).

Près d'eux, le ruisseau est percé de lumière : "[...] a black stream made a sharp line, broken by tiny glints in the swift water." (S 215). Lors des retrouvailles de Gatsby et de Daisy, le ciel est perturbé : "[...] the darkness had parted in the west, and there was a pink and golden billow of foamy clouds above the sea." (GG 101). Un peu de la même façon, la lune découpe son croissant de lumière sur le ciel sombre (GG 62,126) et les étoiles le perforent de leur scintillement : "the silver pepper of the stars" (GG 27). C'est encore la lumière de la lune qui marque la rupture et l'isolement entre les corps sombres de Kathleen et Stahr sur le trottoir devant chez la jeune femme (LT 81). De façon imagée, dans une discussion avec Anthony, Maury se moque des efforts de son ami : "'Trying what?' [...] 'Trying to pierce the darkness of political idealism [...]" (BD 256).

Les constructions humaines comportent elles aussi leurs fissures. Stahr envisage un cas de conscience où un chef de travaux ferroviaires doit choisir entre plusieurs percées dans la montagne pour construire une voie (LT 28). Dans *The Beautiful*, Claremont Avenue est semblable à un gouffre, "a deep and uncharted abyss" (BD 441). Certaines maisons sont lézardées à cause du temps et des matériaux médiocres : "ill-patched shanties" (BD 317), "a dark ramshackle little house" (BD 347), "blistered wall-papers" (S 232), "a weather-beaten cardboard bungalow" (GG 9). Maury Noble perçoit les petits tracas se glissant dans son quotidien "comme des rats entrant dans une maison en ruines" (BD 259) et Nick évoque, lui, l'histoire de *Castle Rackrent* (GG 92). Les portes ne sont pas toujours étanches, elles laissent parfois passer la lumière et l'air : les studios de Brady à Monte Carlo sont protégés par une simple grille (T 21), dans la voiture de Stahr, le brouillard s'introduit par un interstice : "Fog fizzed in at a chink [...]" (LT 104). Kathleen remarque de manière métaphorique : "'The door is still open by a chink, if you could squeeze past.'" (LT 90). Les volets effectuent cette même filtration de la lumière et de l'obscurité à travers leurs fentes (T 40,292). Le son se glisse parfois dans des corridors inattendus, semblables à des fissures de l'espace :

"Can you hear me? I'm speaking naturally." "Perfectly." "Hello, Doctor Diver." "What's this?" "You realize the people in the center of the floor can't hear what I say, but you can?" "A waiter told us about it," said Miss Warren. "Corner to corner-it's like wireless." (T 149-150).

A Paris, lorsque Nicole est ébranlée par une crise de nerfs, ses paroles insensées se glissent à travers les serrures et les fentes jusqu'à Rosemary : "[...] a verbal inhumanity

that penetrated the keyholes and the cracks in the doors [...]" (T 112).

De nombreux objets sont liés au thème de la fissure, ils la provoquent ou la subissent. Lors des innombrables fêtes chez Anthony et Gloria, les invités ne sont pas soigneux : "-people broke things [...]" (BD 296). De la même façon, après ses fêtes du week-end, Gatsby doit employer huit domestiques munis de multiples outils pour réparer "les ravages de la nuit précédente" (GG 45). Lors de sa visite aux studios où Brady travaille, Rosemary remarque les restes d'un décor : "The bizarre débris of some recent picture" (T 21). Wilson est spécialisé dans les épaves automobiles toutes cabossées et endommagées. A sa première visite au garage, Nick remarque "l'épave d'une Ford couverte de poussière" (GG 30) et quand il arrive sur la scène de l'accident avec Jordan et Tom, ce dernier s'exclame : "'Wreck! [...] That's good. Wilson'll have a little business at last.'" (GG 144). Il est par ailleurs intéressant de remarquer que la voiture de Tom, qui est loin d'être une épave, est cependant un "coupé" (GG 127), nom qui fait nécessairement penser à une coupure. Dans *The Beautiful*, Anthony voit passer deux vieux fiacres au cuir craquelé (BD 417). Un chapitre entier de ce roman est intitulé "The Broken Lute" (BD 261-309) et il contient également un sous-chapitre du même titre (BD 308-309). Tana, le domestique japonais des Patch, a une flûte dans ses affaires, mais elle est cassée (BD 194). Le parallélisme entre la flûte et le luth est évident de par les sonorités et l'adjectif commun "broken", mais aussi de par le champ lexical musical auquel les deux substantifs appartiennent. Plus tard, tandis que la vie des Patch, comparée au luth, demeure brisée, Tana aura réussi, lui, à réparer son instrument, cependant la musique qui en sortira restera très médiocre :

[...]-the melancholy wail of an erratically fingered flute. It is obvious that the musician is practising rather than performing, for from time to time the gnarled strain breaks off and, after an interval of indistinct mutterings, recommences (BD 261).

Le thème de la cassure était associé dès le début aux vicissitudes amoureuses d'Anthony avec Gloria ; à un moment de sa cour assidue, un morceau de gutta-percha s'écrasa brisé sur le sol après un coup de téléphone infructueux (BD 107). Lors des retrouvailles de Daisy et Gatsby, la chute de la pendule récupérée à temps introduit immédiatement un sentiment de cassure chez tous les personnages présents : "I think we all believed for a moment that it had smashed in pieces on the floor." (GG 93).

Livres, lettres et photographies sont aussi souvent déchirés, craquelés ou froissés. Mr Gatz garde dans son portefeuille une photographie écornée et sale de la maison somptueuse de son fils (GG 179). Dans son bain, la veille de son mariage, Daisy serre dans sa main la lettre de Gatsby jusqu'à ce qu'elle tombe en pièces et soit réduite en bouillie (GG 83). Gloria fait subir un sort quelque peu similaire à la lettre qui lui annonce qu'elle est trop âgée pour un rôle de vedette de cinéma : "[...] the letter crinkled tightly in her hand [...]" (BD 403). Alors que son propre vieillissement la terrifie, elle ne croit pas à la conservation des objets :

"[...] if they weren't kept up they'd go to pieces." "What if they did!" [...] "Don't you want to preserve old things?" "But you can't, Anthony [...]"

.....
Washington Irving's dead and his books are rotting in our estimation year by

year- [...]." (BD 166).

A l'armée, Anthony éprouve d'énormes difficultés dans sa correspondance avec son épouse ; après deux essais infructueux, il abandonne : "Again he crumpled the page and tossed it angrily through a tear in the tent wall [...]" (BD 343). Les studios de Stahr et leurs merveilleux décors sont semblables à des livres usagés : "[...] they looked like the torn picture books of childhood, like fragments of stories dancing in an open fire." (LT 35). Dans sa jeunesse, Dick brûla une centaine de livres de cours pour se chauffer (T 114) et Gatsby, adolescent, écrivit un programme de bonne conduite dans un exemplaire de *Hopalong Cassidy* que son père produit devant Nick : "a ragged old copy of a book" (GG 179).

La nourriture aussi est sujette aux coupures. Chez Gatsby des centaines d'agrumes sont coupés en deux et pressés lors des fêtes des week-ends (GG 45). Les sentiers de son domaine se trouvent alors jonchés d'écorces de fruits et de fleurs écrasées (GG 117). Après leur repas dans un "drug-store", Stahr et Kathleen laissent derrière eux la nature morte de leur assiette vide : "-a sliver of potato, a sliced pickle and an olive stone." (LT 102).

Différents outils sont utilisés pour produire coupures et cassures. Sur sa plage, Dick manie inlassablement un râteau qui marque le sable de sa trace (T 4) ; près de la clinique du professeur Dohmler, des hommes râtissent de la paille (T 119) et, dans son jardin, Nicole observe deux employés munis de pelles et râteaux (T 274). Ciseaux et tondeuses sont également manipulés. Dans *Paradise*, Kerry raconte comment une des filles qu'il espérait charmer découpa une partie de sa lettre avant de la faire circuler auprès de toute son école (S 51). A propos de Rosemary dans son film *Daddy's Girl*, il est dit : "[...] there she was -embodying all the immaturity of the race, cutting a new cardboard paper doll to pass before its empty harlot's mind." (T 68). Nicole et Dick avaient l'habitude d'aller se faire couper les cheveux ensemble, "From Dick's side Nicole could hear the snip of the shears [...]" (T 304). De plus, comme nous l'avons déjà remarqué, la plupart des héroïnes fitzgeraldiennes ont sacrifié leur longue chevelure pour des coupes à la garçonne³¹³. A minuit, Stahr entend un homme tondre sa pelouse (LT 131) ; quant à Gatsby, il entretient parfaitement sa propriété et envoie même quelqu'un pour s'occuper de la pelouse de Nick (GG 90). Pour Gloria, un petit bungalow jouxtant un logement rempli de bébés dont le père est occupé à passer la tondeuse résume tout ce qu'elle déteste (BD 171). De nombreux autres objets tranchants sont mentionnés et augurent de coupures et de fentes : canne brandie comme une épée (T 94,263), scie (T 4,31,43,78), presse-agrumes (GG 45), couteaux (T 263), hache (T 263).

Les tissus se déchirent et les métaux se brisent. Lorsqu'il erre au bord du Lac Supérieur, Gatsby est un jeune homme pauvre trahi par ses vêtements, il est décrit vêtu d'un tricot usagé, "a torn green jersey" (GG 104). Plus tard, une de ses invitées, Lucille, explique à Jordan et Nick qu'elle a déchiré sa robe au cours de la fête précédente (GG 49). Dans son histoire du Chevalier O'Keefe, Anthony imagine que la jeune Thérèse provoque la chute du héros parce qu'elle a soulevé sa jupe sous ses yeux sans le savoir, "[...] the little piece of ribbon which held up the stocking on her pretty left leg had worn

³¹³ - *Supra* Première Partie, Chapitre II, pp. 60-61.

through and broken." (*BD* 91). Lors de la dispute avec son mari à la gare, Gloria se retrouve avec les manches de sa robe arrachées (*BD* 201). A la maison au bord de la mer, Stahr serre Kathleen si fort contre lui qu'un point de sa robe cède sous la pression (*LT* 105). Enfin, plus tragiquement, quand Michaelis et le conducteur témoin trouvent Myrtle blessée, ils déchirent son corsage pour constater l'état de ses blessures : "[...] they had torn open her shirtwaist [...]" (*GG* 144).

Les automobiles subissent le même sort violent que les vêtements. A la fin de la première soirée de *Gatsby*, une voiture est accidentée. Il s'agit à nouveau d'un coupé, le même véhicule que Tom à propos duquel nous avons déjà mentionné l'analogie avec l'idée de coupure. En outre, ce coupé renversé dans le fossé a une roue arrachée: "[The coupé was] violently shorn of one wheel" (*GG* 60). Les témoins doivent indiquer "la roue amputée" au conducteur qui n'a rien compris (*GG* 61). Le coupé est maintenant réduit à l'état "d'épave" (*GG* 61). De la même façon, à Santa Barbara, Tom a endommagé son automobile : "[...] Tom [...] ripped a front wheel off his car." (*GG* 83). Le verbe "rip" insiste sur l'idée d'arrachement et de déchirure. Pour sa part, Gloria a percuté une bouche d'incendie, "[she] ripped the transmission violently from the car." (*BD* 177) ; elle expliquera plus tard à l'agent immobilier : "'We broke down,' [...]" (*BD* 178). Les ailes de ces automobiles semblent également particulièrement vulnérables. Après l'accident de Myrtle, la magnifique voiture de *Gatsby* a besoin de réparations : "[...] the front right fender needed repair." (*GG* 167). Après celui de Dick Humbird, l'état du véhicule n'est pas brillant non plus : "[...] a wind [...] stirred a broken fender on the mass of bent metal [...]" (*S* 85). Quelquefois les conséquences des cassures mécaniques sont moins graves, dans *The Beautiful* par exemple, un chauffeur de taxi déclare : "'My meter's broken [...]" (*BD* 219). Parfois elles seraient catastrophiques mais demeurent dans l'imagination sans jamais se concrétiser ; à propos du câble du téléphérique suisse, un passager britannique observe avec catastrophisme : "'I can see it would be a terrible thing for Switzerland if the cable broke.'" (*T* 146).

L'impression générale donnée par toutes ces situations qui mettent en scène des déchirures ou des cassures est renforcée par l'emploi répété du verbe "break" dans des sens variés. Son utilisation sous la forme de verbe à la voix active avec ou sans particule, ou sous celle de participe passé, est particulièrement importante à travers toute la fiction de l'auteur. Tout est sujet à cassure : les groupes (*T* 28,33), les conversations (*T* 32), les connections téléphoniques (*GG* 173), les regards (*T* 136), le rythme des mouvements (*GG* 164), les ténèbres perturbées par un groupe d'étudiants (*S* 45), les corps des amants qui étaient unis (*T* 292) et, en argot, même les comptes en banque (*GG* 140). Le verbe "break" est employé en de multiples occasions suivi de particules variées : "up", "off", "out" "in" et "into". Ainsi se dégage un sentiment perturbant de brisure généralisée et omniprésente.

Les objets et les lieux ne sont pas les seuls éléments atteints, les personnages aussi sont sujets à la cassure. Anthony emploie un courtier pour gérer ses actions (*BD* 225), le terme anglais pour le désigner, "broker", est tout aussi évocateur de brisure que l'état des finances du héros. D'ailleurs le patronyme de Patch semble faire référence à un morceau de tissu chargé de couvrir une déchirure ou à un lambeau textile arraché à une pièce principale en décomposition. Aux studios de "Films Par Excellence", c'est Percy B. Debris

(BD 396) qui dirige les essais cinématographiques pour les candidats au grand écran. Le soir de sa vision diabolique, Amory est en compagnie d'une certaine Axia (S 104-108) dont le prénom ne peut que faire penser à l'outil, "the axe". Quand, malgré lui, Anthony se présente pour son démarchage, il se visualise comme "un briseur de foyers" (BD 385). Pris dans la tourmente des agitations syndicales, Stahr a remarqué qu'un de ses écrivains accuse constamment ses collègues de "fink", c'est-à-dire de briseur de grève (LT 143).

Les comportements humains requièrent parfois une prudence extrême ; à l'hôtel du Cardinal de Retz, les invitées sont très précautionneuses : "[...] they functioned on this set as cautiously, as precisely, as does a human hand picking up jagged broken glass." (T 71). Les ruptures, qui sont innombrables dans la fiction de Fitzgerald, sont douloureuses comme des déchirures physiques. Franz, qui souhaite mettre fin à son association professionnelle avec Dick, ressent la difficulté de la séparation : "No friendship worth the name was ever destroyed in an hour without some painful flesh being torn-" (T 240). Les êtres sont fragiles dans leur apparence et leur psychisme, ils sont la cible perpétuelle de la fente et de la fêlure. Rêvant à un voyage en Italie, Anthony imagine des "mendiants en haillons" (BD 443). Il redoute l'instant où le jour va se rompre : "He dreaded the moment when the backbone of the day should be broken [...]" (BD 53). Une femme de la réception parisienne exprime sa lassitude vis-à-vis des aphorismes de Dick comme par exemple : "Oldest inhabitant gnawed by rodents." (T 72). Cette phrase indique l'angoisse d'un personnage qui craint constamment la craquelure mais qui reste fasciné par elle. Il se souvient de femmes aux lèvres particulières comme celles de Baby Warren : "[...] with flower-like mouths grooved for bits." (T 149). Il observe d'ailleurs avec fascination la bouche de Nicole : "the pure parting of [Nicole's] lips" (T 135). Cette image de la fissure évoque naturellement le corps féminin et sa castration, un corps marqué tout particulièrement d'une fente biologique. Cette allusion est renforcée en deux occasions. Lors du premier baiser de Dick et Nicole, il est dit de la jeune fille : "[...] she curved in further and further toward him [...]" (T 153-154). Dans *Tycoon*, l'entourage de Kathleen faisait pression sur elle pour qu'elle sauvegarde sa relation avec "L'Homme", "[...] she should cleave to him longer now, indefinitely, to the end." (LT 132). Dans ces deux cas, les verbes "cleave" et "curve" établissent des analogies évidentes avec la morphologie féminine non seulement castrée, mais encore fissurée, disposée à dévorer et à engloutir. Dans cet état d'esprit, il est amusant de remarquer que Muriel, la femme fatale amie de Gloria, lui lance : "[...] I've got to *tear*." (BD 412). Le verbe, mis en relief par les italiques, serait-il une référence à sa morphologie ou à son comportement dévorateur d'hommes ? Le même verbe est d'ailleurs utilisé pour Rosemary qui, l'expérience venant, sera elle aussi une mante religieuse : "Rosemary tore into the room." (T 109).

Mmes Chard-Hutchinson et Raguët-Bouvard déclarent à propos de *Gatsby* et de *Tender* : "[...] le corps serait bien une structure instable et fragile, sensible à la moindre agression, et contenant déjà les germes de sa destruction.". Elles développent les thèmes de la mutilation, de la décomposition et du morcellement du corps dans ces romans³¹⁴. Geneviève et Michel Fabre insistent également sur le motif de la fragmentation dans *Tender*³¹⁵. Nous pouvons en effet remarquer que chez Fitzgerald les corps sont sans

³¹⁴ - Martine Chard-Hutchinson et Christine Raguët-Bouvard, "L'évolution de la problématique de la corporéité dans *The Great Gatsby* et *Tender is the Night*", *op. cit.*, pp. 86, 88.

cesse soumis à rude épreuve et sont régulièrement sujets aux lézardes et aux cassures aussi bien externes qu'internes.

Parfois ces fissures sont à peine apparentes, elles se décèlent dans une vision fugitive, ou un craquement inopportun. A Princeton, Amory se fait une douloureuse entorse du genou en jouant au football (S 46), blessure qui présage d'autres accidents plus violents. Dans *Tender*, il est remarqué que le visage de Mrs Speers sera bientôt parcouru de couperose, "broken veins" (T 1). Les yeux d'Anthony sont rougis : "[...] with their crisscross of lines like shreds of dried blood [...]" (BD 444). Stahr, lui, vieillit de l'intérieur si bien que son visage ne porte aucune marque trahissant son âge : "[...] there were no casual furrows of worry and vexation [...]" (LT 87). Gloria compare le mot "pinochle" à un craquement d'articulations des doigts (BD 175). La plupart du temps, ces agressions du corps sont flagrantes : cicatrices (T 196,292), coups de soleil (T 13) et blessures (T 110,236) sont multiples. A cinquante-sept ans, le grand-père Patch est atteint d'une sclérose, ce qui déclenche sa crise de puritanisme (BD 4). Le professeur Dohmler est comparé, lui, à "un cul-de-jatte dressé sur des béquilles" (T 139). Pendant un temps, à l'époque de la guerre, Dick a des rêves sordides : "Presently there were fire engines, symbols of disaster, and a ghastly uprising of the mutilated in a dressing station." (T 179). Dans *Gatsby*, Myrtle est retrouvée mutilée et déchirée : "[...] her left breast was swinging loose like a flap, [...]. The mouth was wide open and ripped a little at the corners [...]" (GG 144). Ce verbe "rip", déjà utilisé à propos des automobiles, est ensuite repris par Nick qui dira : "'It ripped her open -'" (GG 151). Zavras fait lui la proposition suivante à Stahr : "'If you want anybody's throat cut anytime day or night [...] my number is in the book.'" (LT 76). Les héros subissent presque tous de sévères passages à tabac³¹⁶ qui les laissent marqués de traces de coups qui lézardent leur corps, comme le tremblement de terre dans *Tycoon* a pu craquer la surface de la terre et en laisser apparaître les entrailles (LT 32). Dans *The Beautiful*, le héros est battu violemment : "[...] the Samaritan shot out like a battering-ram and sent Anthony crashing down against the stone steps of the apartment-house" (BD 440-441). Il se retrouve les lèvres "coupées et ensanglantées" (BD 441). Amory a, lui aussi, de douloureuses cicatrices, l'oeil contusionné, la mâchoire brisée et les épaules dans un état encore pire ; il est tout contusionné des coups de pied qu'il a reçus, il explique : "'You fall down after a while and everybody sort of slashes in at you before you hit the ground -then they kick you.'" (S 189). En conflit avec un chauffeur de taxi, Anthony riposte et l'envoie au sol : "[he] floored him definitely with a crack in the temple." (BD 226). Dans *Tender*, après l'esclandre avec le chauffeur de taxi et le séjour en prison, c'est un Dick perclus et brisé que Baby confie au médecin :

In his room in the Quirinal the doctor washed off the rest of the blood and the oily sweat, set his nose, his fractured ribs and fingers, disinfected the smaller wounds and put a hopeful dressing on the eye (T 236).

Myrtle, avant son accident funeste, a eu elle aussi le nez fracturé (GG 43). Quant à la femme de chambre de Santa Barbara partie en escapade avec Tom, ce fut son bras qui subit une fracture lors de l'accident automobile (GG 84). Dans *Tycoon*, le suicide raté de

³¹⁵ - Geneviève et Michel Fabre, *Tender Is the Night de F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 130.

³¹⁶ - *Supra* Première Partie, Chapitre II, p. 118.

Pete Zavras s'est également soldé par un bras cassé (LT 39). Après l'accident qui a coûté la vie à Dick Humbird, Sloane a, lui, l'épaule blessée (S 84). Illustrant la dureté de la vie militaire, l'histoire du soldat Baptiste, qui craignait les chevaux et fut contraint néanmoins de travailler avec eux, se termine tragiquement : "[...] a great black mare crushed his skull in with her hoofs [...]" (BD 339).

Quand ce ne sont pas les os qui se brisent, c'est la peau qui se craquelle. L'actrice vedette d'un des films de Stahr a le décolleté couvert d'eczéma (LT 64). La patiente de la chambre vingt est, elle, en proie à un eczéma d'origine nerveuse qui desquame son corps tout entier, elle est "l'artiste anonyme couverte d'escarres" (T 240) : "For two months she had lain under it, as imprisoned as in the Iron Maiden." (T 183). Ses bandages la transforment en momie et ses larmes peuvent tout juste se faufler comme de la lave jaillie d'un volcan : "As she arose the tears fled lava-like into her bandages." (T 185). Le fils du second mari de Mary North a, lui aussi, une étrange maladie de peau, "[...] some Asiatic thing they can't diagnose." (T 257). A Dick qui s'enquiert de la santé de l'enfant, Mary répond : "Better, yes, but he still has the eruptions frequently." (T 259). Lors de la discussion à la gare, Maury conclut :

"We produce a Christ who can raise up the leper-and presently the breed of the leper is the salt of the earth. If anyone can find any lesson in that, let him stand forth." (BD 255).

L'univers fitzgeraldien est envahi d'êtres fissurés, d'individus en lambeaux dont les brisures physiques sont toujours une image de fêlures internes. Même la force physique apparente semble receler des plaies internes qui sont le chemin vers la fragmentation et la décomposition. Les deux "nouveaux Césars", Tom Buchanan et Tommy Barban, malgré leur puissance physique, sont marqués par des initiales communes qui annoncent la maladie et la mort.

Ainsi, Mmes Chard-Hutchinson et Raguet-Bouvard affirment dans leur article :

L'intégrité est cependant l'objet d'une quête illusoire qui suffit à expliquer la fascination pour le corps intact ou supposé encore intact [...] et le besoin d'en cerner le mystère par la dissection³¹⁷.

Le motif de la dissection revient en effet très régulièrement dans la fiction de Fitzgerald, semblant indiquer un désir de compréhension des ressorts internes de l'être par une introspection mécanique³¹⁸. Ce qui n'est pas disséqué reste inconnu et effrayant : "[Dick's] heart beat loud in contact with the unprobed, undissected, unanalyzed, unaccounted for." (T 202). Ce motif est un cas supplémentaire de brisure de l'intégrité physique. Il oscille entre des images fantaisistes et surréalistes et des évocations plus scientifiques. A Cannes, Abe North s'est mis en tête de scier en deux un serveur de restaurant pour voir ce qu'il contient (T 4,31)³¹⁹. Cette idée lui revient alors périodiquement comme une

³¹⁷ - Martine Chard-Hutchinson et Christine Raguet-Bouvard, *op cit.*, p. 86.

³¹⁸ - Ce motif de la dissection rappelle la manière peu plaisante avec laquelle Fitzgerald infligeait ses continuelles introspections et observations à son entourage en vue de ses travaux d'écriture, ainsi que le prouve une lettre de Sara Murphy à l'auteur : "You can't expect anyone to like or stand a *Continual* feeling of analysis & sub-analysis, & criticism -on the whole unfriendly- such as we have felt for quite a while.", Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 114.

obsession et ceci particulièrement quand il est ivre (T 43,78). Mrs Speers reconnaît qu'elle finit toujours par contrôler toutes les amours de sa fille : "Rosemary's had crushes but sooner or later she always turned the man over to me-" Mrs Speers laughed, '-for dissection.'" (T 162). De la jeune vedette, il est remarqué : "Cross-sectioned, Rosemary would have displayed an enormous heart, liver and soul, all crammed close together under the lovely shell." (T 164). L'image du coeur apparaît dès le début du roman : "[...] the color of her cheeks was real, breaking close to the surface from the strong young pump of her heart." (T 2). En revanche, Stahr refuse, lui, de se dévoiler, il déclare : "[...] but I wear my heart where God put it -on the inside.'" (LT 25). Confronté au cas du jeune Francisco, Dick essaye d'analyser son histoire comme lors d'une véritable dissection :

Dick tried to dissect it into pieces small enough to store away -realizing that the totality of a life may be different in quality from its segments, and also that life during the forties seemed capable of being observed only in segments (T 243).

Geneviève et Michel Fabre ont repéré deux univers : "En face du monde disloqué des malades, celui des médecins occupés à rassembler des fragments épars, mais aussi appliqués à les disséquer [...]"³²⁰. De nombreuses opérations sont évoquées : la crise d'appendicite de Baby (T 55) et celle d'Amory (S 15,234), les nuits de veille de Mrs Speers pendant que son mari opérait (T 164) ou l'intervention sur la tête de Tommy Barban par un chirurgien polonais (T 196). Cecilia sait que, suite à un dépit amoureux, Ned Sollinger, le neveu d'une employée des studios, commit un acte peu délicat : "[...] he dissected out the least publicized section of a lady corpse and sent it to the girl." (LT 118). Des dissections à but scientifique plus que curatif sont également décrites. Après une conférence, un intellectuel roumain raconte à Dick l'histoire d'un chercheur : "[he] worked two years on the brain of an armadillo, with the idea that he would sooner or later know more about the brain of an armadillo than any one." (T 115). Au laboratoire de Zurich, Dick est décrit en plein travail : "[...] delicately poking at the cervical of a brain [...]" (T 116). Le cerveau apparaît alors comme un élément hautement convoité. Eleanor déclare à Amory : "[...] 'and I suppose you're about to say that my green eyes are burning into your brain.'" (S 206). Discutant avec Brimmer, Stahr reconnaît :

"I never thought [...] that I had more brains than a writer has. But I always thought that his brains belonged to me-because I knew how to use them." (LT 147).

Face à cette multiplication d'exemples de blessures, de fractures et de dissections, la beauté féminine semble offrir, à travers des personnages comme Daisy ou Rosemary, une assurance d'intégrité et de complétude. Dans un monde essentiellement fragmenté, elles paraissent garantir une unité qui fait front à tout ce qui effraie le héros fitzgeraldien, elles fonctionnent selon un schéma fort bien expliqué par E.Bronfen :

The idea of beauty's perfection is so compelling because it disproves the idea of disintegration, fragmentation and insufficiency, even though it actually only serves as substitution for the facticity of human existence one fears yet must

³¹⁹ - Cette anecdote s'inspire des nombreuses fantaisies absurdes auxquelles se sont livrés Fitzgerald et son entourage lors de l'été 1926, *ibid.*, p 162. Entre autres, le couple Fitzgerald surgit un jour chez John Monk Saunders muni d'une paire de grands ciseaux afin de régler tous ses problèmes romantiques par la castration, *ibid.*, p.169.

³²⁰ - Geneviève et Michel Fabre, *op. cit.*, p. 131.

accept. Paradoxically, in Barbara Johnson's words, beauty is nothing other than 'the very image of death, castration and repression which it is designed to block out and to occult'³²¹.

"Préserver la coquille" (LT 128) est une tâche difficile car l'individu est vulnérable. Même "le dernier nabab" a une forte tendance à la schizophrénie (LT 148). Les cauchemars de Dick, qu'il résume par l'expression ironique "Non-combatant's shell-shock" (T 179), attestent de la fragilité de l'enveloppe humaine qui risque toujours le choc et la fêlure. Un rien peut provoquer cette dernière, en effet, Franz affirme à Dick, qui lui assure qu'il n'a pas vraiment connu la guerre : "That doesn't matter -we have some shell-shocks who merely heard an air raid from a distance. We have a few who merely read newspapers." (T 117). Semblable à l'objet, l'homme est sujet à la cassure, il peut devenir alors "une assiette fêlée" à manipuler avec soin (CU 45). Doutant de son utilité au moment de sa "banqueroute émotionnelle", Fitzgerald écrira :

So, since I could no longer fulfil the obligations that life had set for me or that I had set for myself, why not slay the empty shell who had been posturing at it for four years? (CU 53).

Au début de sa relation avec Nicole, Dick se dit attristé par son sort :

"[...] Franz, I'm not as hard-boiled as you are yet; when I see a beautiful shell like that I can't help feeling a regret about what's inside it. [...]" (T 118).

Les blessures physiques ou psychologiques ne s'effacent jamais complètement :

One writes of scars healed, a loose parallel to the pathology of the skin, but there is no such thing in the life of an individual. There are open wounds, shrunk sometimes to the size of a pin-prick but wounds still. The marks of suffering are more comparable to the loss of a finger, or the sight of an eye. We may not miss them, either, for one minute in a year, but if we should there is nothing to be done about it (T 168).

Les nerfs craquent comme la peau ou les os et marquent le psychisme de leur fracture³²². A propos du travail de psychiatre, Dick remarque : "The weakness of this profession is its attraction for the man a little crippled and broken." (T 136-137). Dans le même esprit, plus loin il est dit : "Doctor Diver's profession of sorting the broken shells of another kind of egg had given him a dread of breakage." (T 177). Il est évident que Nicole a été ébranlée psychologiquement par l'inceste et qu'elle offre deux facettes : "[...] making a cleavage between Nicole sick and Nicole well." (T 168). En tant que schizophrène, c'est une "personnalité divisée" (T 191). Il semble, en outre, que tout son entourage soit également sujet à des brisures nerveuses. Les anglophones de Paris sont tous assez fragiles : "They were very quiet and lethargic at certain hours and then they exploded into sudden

³²¹ - Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic* (Manchester, Manchester University Press, 1992), p. 62.

³²² - Après sa première journée en compagnie des Fitzgerald en octobre 1922, Dos Passos remarqua subitement l'étrangeté de Zelda lors d'un tour de grande roue, ce qui n'est pas sans rappeler le déséquilibre de Nicole dans *Tender*, en particulier sa crise à la foire d'Agiri (T 187) : "I had come up against that basic fissure in her mental processes that was to have such consequences. Though she was so very lovely, I had come upon something that frightened and repelled me, even physically.", Jeffrey Meyers, *op. cit.*, p. 101.

quarrels and breakdowns and seductions." (T 71). Confronté à sa faute, Warren s'effondre lui aussi : "Warren had broken down [...]" (T 127). Abe North, lui, se liquéfie progressivement dans l'alcool qui ne sait lui apporter le soulagement qu'il recherche ; sa discussion avec Nicole met son déchirement en évidence :

"I'm a woman and my business is to hold things together." "My business is to tear them apart." "When you get drunk you don't tear anything apart except yourself," [...] (T 81).

Dans *Paradise*, Beatrice a elle aussi une dépression nerveuse, "a nervous breakdown" (S 15) ; Amory, pour sa part, tente de soulager les bleus de son âme, "the bruised spots of his spirit" (S 182), en s'enivrant. Quant à Anthony, l'instant de sa bascule dans la folie est nettement marqué par un craquement, "a snapping sound" (BD 446), qui indique clairement la soudaine explosion au coeur de son psychisme. L'univers d'Hollywood n'est pas tendre et les dépressions y sont nombreuses. Mike Van Dyke, un des employés de Stahr, avoue : "'I'm afraid of a nervous breakdown.'" (LT 44). D'autres, comme Zavras qui a tenté de se suicider ou Roderiguez qui déclare "'I'm through.'", sont profondément perturbés (LT 39,45-46). Stahr se prévaut, lui, de rester sain au milieu de la folie ambiante : "'It's nice being the only sound nut in a hatful of cracked ones.'" (LT 27). Le substantif "nut" rappelle évidemment tout ce qui a été dit précédemment sur la coquille, "the shell", qui risque toujours de se casser ; il fait également penser au terme argotique désignant les fous et résume ainsi ce qui a été évoqué à propos de la fragilité du psychisme humain.

Bien souvent la voix trahit une fragmentation interne ou semble fissurer les personnages alentour de par sa puissance. A la gare, Abe North, déjà fragile, se sent ébranlé par les voix des passagers qui crient : "[...] prospective passengers [...] were calling : 'Jew-uls-Hoo-oo!' in dark piercing voices." (T 80). A propos de Gloria, qui n'est ni très cultivée, ni capable de bien s'exprimer, il est remarqué : "[...] she had talked always in broken clauses-" (BD 392). Au téléphone, Dot réussit à attirer Anthony en insinuant grâce à sa voix qu'elle est proche de la fin : "Then quickly in a wild broken voice he heard: 'Good-by--oh, good-by!'" (BD 347). Elle le recevra ensuite chez elle complètement effondrée : "[...] she murmured brokenly." (BD 348). Après sa nuit de vision diabolique, Amory s'entend dire par son ami Tom "d'une voix fêlée" : "'Had a hell of a dream about you last night,' [...]" (S 112). Lors de leur dernière nuit à Princeton avant l'armée, Tom et Amory sont plutôt mélancoliques, "A last burst of singing flooded up from Blair Arch -broken voices for some long parting." (S 143). Quand Franz et Dick essayent de voir comment remédier à la situation désastreuse où ils se trouvent à cause des dérives de ce dernier, l'allusion à la fêlure et à l'impossible réparation est évidente : "To explain, to patch -these were not natural functions at their age- better to continue with the cracked echo of an old truth in the ears." (T 254).

Le motif de la brisure est presque toujours doublé de celui de la souffrance. Parlant de son combat douloureux, la patiente de la chambre vingt reprend le terme de l'écho, déjà utilisé à propos de Dick et Franz précédemment : "'You pick a set-up, or else win a Pyrrhic victory, or you're wrecked and ruined -you're just a ghostly echo from a broken wall.'" (T 184). Dans ce passage, les adjectifs "wrecked", "ruined" et "broken" mettent en relief l'image de la cassure. Dans la fiction de Fitzgerald nombreux sont les espoirs brisés. La foule du dimanche soir concentre dans les lieux de distraction de New York toutes

sortes de travailleurs et de femmes au foyer déçues de leur destin : "[they] float helpless and uncontent in a colorless sea of drudgery and broken hopes." (BD 69-70). Enflammé par son amour naissant pour Gloria, Anthony est empli d'espoir, "[...] a hope that was cracked and dissipated a dozen times a day [...]" (BD 119) ; ses aspirations ne feront que s'effondrer un peu plus par la suite. Les coeurs se brisent comme les os et les métaux. En conflit avec Anthony, Dot est profondément blessée, "The fire blazing in her dark and injured heart seemed to glow around her like a flame." (BD 342). Exalté par l'évocation romantique de la vie de Gatsby, Nick l'imagine essayant d'apaiser sa douleur, "the gnawings of his broken heart" (GG 73). Les êtres se brisent parfois à l'usure, comme Mrs Gilbert réduite au silence à la longue par son mari :

Fifteen years of yes's had beaten Mrs Gilbert. Fifteen further years of that incessant unaffirmative affirmative, accompanied by the perpetual flicking of ash-mushrooms from thirty-two thousand cigars, had broken her (BD 41).

Des craquelures semblent s'installer partout, particulièrement dans les relations entre hommes et femmes. Ces deux groupes sont en effet, nous l'avons longuement commenté précédemment, séparés par un véritable gouffre : "the Alpine crevasse between the sexes" (T 144). A propos de Rosalind et des hommes, Cecelia remarque dans un bel exemple de cassure et de coupure : "'She abuses them and cuts them and breaks dates with them [...]" (S 157). Ce n'est pas mieux que Rosemary qui les confie à sa mère pour être disséqués (T 162). La plupart du temps ce ne sont d'ailleurs que des toquades, ou "crushes" en anglais (S 19-20, T 162), amours passagères à la dénomination évocatrice d'un écrasement douloureux et mutilant. Malgré des espoirs de fusion, les amants demeurent éternellement séparés et divisés, leur rêve d'unité brisé³²³.

La vie suscite également des fêlures constantes. La visite inattendue du grand-père Patch devient pour Anthony un gouffre insurmontable : "[...] the chasm which his grandfather's visit had opened before him [...]" (BD 286). Attaqué violemment par le vieillissement, Adam Patch, lui-même, est affaibli et divisé : "It had split his intense normality into credulity and suspicion." (BD 14). Dick est lui perturbé par son mode de vie : "[...] he felt a discrepancy between the growing luxury in which the Divers lived, and the need for display which apparently went along with it." (T 165). Après ses considérations vaguement philosophiques de la nuit, Maury Noble ressent l'absurdité de ses prétentions intellectuelles : "In the strangeness of the brightening day it seemed presumptuous that with this feeble, broken instrument of his mind he had ever tried to think." (BD 260).

Dans l'univers fitzgeraldien, les héros ne peuvent souvent qu'aspirer à des fragments de lieux, de temps, de sentiments et de paroles. A bord du navire le ramenant en Europe, Dick rencontre les McKisco avec lesquels, malgré ses soucis, il fait preuve d'un peu de bonne humeur : "[...] he showed [...] fragments of gaiety [...]" (T 206-207). Installée chez son coiffeur, Nicole voit arriver Tommy et pressent un esclandre dont elle perçoit vaguement les prémices : "She heard fragments of its beginning." (T 305). Nick a des souvenirs fragmentés de sa première soirée chez les Buchanan, "Among the broken fragments of the last five minutes at table I remember the candles being lit again [...]" (GG 22). Plus tard, sa mémoire est toujours aussi défaillante et il doit renoncer au souvenir : "I

³²³ - *Supra* Première Partie, Chapitre II, pp. 131-132.

was reminded of something - an elusive rhythm, a fragment of lost words, [...] what I had almost remembered was uncommunicable forever." (GG 118). Lors du meurtre de la gare, Nicole et Rosemary sont profondément dépendantes de Dick dont elles attendent en vain un commentaire qui atténuerait le choc de l'événement :

This wish was not entirely conscious, especially on the part of Rosemary, who was accustomed to having shell fragments of such events shriek past her head (T 85).

Empreint d'un rêve beaucoup trop colossal, Gatsby ne peut jamais qu'essayer vainement de retenir des fragments de ce à quoi il aspire. Nick le voit pour la première fois dans l'obscurité de la nuit : "[...] come out to determine what share was his of our local heavens." (GG 27). Plus tard, après l'insuccès de sa quête, il tend les bras désespérément :

He stretched out his hand desperately as if to snatch only a wisp of air, to save a fragment of the spot that she had made lovely for him (GG 159).

Il pourrait conclure avec Dick : "All my beautiful lovely safe world blew itself up here with a great gust of high explosive love,' [...]" (T 57).

Semblables à celle "à peine perceptible" du début de la nouvelle "The Fall of the House of Usher"³²⁴, toutes ces fissures précédemment répertoriées iront en s'aggravant et en se multipliant. Elles se transformeront finalement en fentes bien plus sérieuses, allant au-delà d'une simple brisure matérielle ou physique, de la même manière que dans la nouvelle :

While I gazed, this fissure rapidly widened - there came a fierce breath of the whirlwind - the entire orb of the satellite burst at once upon my sight - my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder - there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters - and the deep and dank tarn at my feet closed suddenly and silently over the fragments of the HOUSE OF USHER³²⁵.

Elles seront en effet le signe d'une profonde fracture humaine interne. Cet univers fitzgeraldien où l'intégrité et la complétude ne paraissent pas pouvoir être préservées semble signaler, au plus profond du héros, une déficience dont il va progressivement prendre conscience, une fêlure plus universelle encore et plus fondatrice que toutes celles évoquées jusqu'alors, une véritable béance de l'être.

III Fêlure

Dans *The Crack-Up*, Fitzgerald déclare : "'The crack's in me,' [...]", pour lui, ce gouffre est même comparable au Grand Canyon (CU 44). Il semble que l'auteur ait infusé un peu de cette conscience de la fêlure chez tous ses héros et qu'elle constitue par conséquent une facette essentielle de sa fiction. Pris dans un tourbillon effréné de brisures, le héros prend progressivement conscience de sa propre déchirure et s'en trouve profondément

³²⁴ - Edgar Allan Poe, "The Fall of the House of Usher", *op. cit.*, p. 412.

³²⁵ - *Ibid.*, p. 425.

perturbé. En outre, au-delà de cette perception individuelle d'une fêlure nerveuse, l'auteur dresse un portrait psychologique de l'être humain qui saisit des caractéristiques fondamentales que seule la psychanalyse moderne a su verbaliser clairement, mais qu'il a réussi à mettre en scène, sans en être vraiment conscient, par le jeu de sa fiction.

A l'image de "l'homme double", figure récurrente de la littérature des années trente³²⁶, le héros fitzgeraldien apparaît comme profondément divisé, ce qui finalement provoquera un craquement ultime et déterminant. Dick, qui est lui habitué à jongler avec les "coquilles brisées" (T 177) des malades mentaux et leur "personnalité divisée" (T 191), est le plus touché³²⁷. Il oscille entre un Dick moral et social et un Dick pulsionnel et animal, jusqu'au jour où il ne saura plus maintenir un équilibre entre les deux et dévoilera qu'il n'avait érigé qu'une façade aux yeux du monde. Le Dick social est celui du début du roman, celui qui est admiré de tous, surtout de Rosemary, car il paraît si achevé : "But Dick Diver -he was all complete there. Silently she admired him." (T 18). Flatteuse et conquise, elle lui dira plus tard : "'You like to help everybody, don't you?'" (T 84). Il déteint d'ailleurs sur son propre couple qui donne alors une image de perfection. Quand Rosemary les rencontre pour la première fois, elle est complètement subjuguée comme s'ils étaient des "silhouettes charmantes dans un ballet" (T 42) :

Her naïveté responded whole-heartedly to the expensive simplicity of the Divers, unaware of its complexity and its lack of innocence, unaware that it was all a selection of quality rather than quantity from the run of the world's bazaar; and that the simplicity of behavior also, the nursery-like peace and good will, the emphasis on the simpler virtues, was part of a desperate bargain with the gods and had been attained through struggles she could not have guessed at (T 20).

Elle les imagine sans désir, "[...] as people without personal exigencies -as something cooler.", et est tout étonnée de surprendre une conversation qui le trahit (T 53). Elle est perturbée par leur attachement car elle s'imaginait que toute leur énergie était consacrée aux autres :

She had thought however it was a rather cooled relation, and actually rather like the love of herself and her mother. When people have so much for outsiders didn't it indicate a lack of inner intensity (T 75)?

Francisco gardera lui aussi un souvenir enchanteur de sa soirée chez les Diver, il confiera à Dick beaucoup plus tard : "'-how nice you and your wife were. [...] I've always thought of it as the most civilized gathering of people that I have ever known.'" (T 244). A l'image de Gatsby, dont Daisy admire le calme rafraîchissant lors de la vague de chaleur³²⁸, Dick prétend être le seul Américain faisant preuve de décontraction : "-Dick said no American men had any repose, except himself [...]" (T 50). Quant à Baby, malgré son aversion pour son beau-frère, elle reconnaîtra : "'Dick, you've always had such beautiful manners,' [...]" (T 178). Lee M.Whitehead démontre, lui, que les personnages de *Tender* peuvent se

³²⁶ - Voir Pascal Aquien, *W.H.Auden. De l'Eden perdu au jardin des mots*, op. cit., p. 355.

³²⁷ - Voir Michèle Bonnet, "Le 'Moi' divisé dans *Tender is the Night* de F.S.Fitzgerald", op. cit., pp. 57-69 et Marvin J.Lahood (éd.), *Tender Is the Night: Essays in Criticism* (Bloomington and London, Indiana University Press, 1969), pp. 127-137, 165-178.

³²⁸ - "'Ah,' she cried, 'you look so cool. [...] You always look so cool,' she repeated.'" (GG 125).

diviser entre ceux dont la personnalité est dominée par le "Me" et ceux dont elle est dominée par le "I", Dick étant de la première catégorie car sa personnalité est composée d'un assemblage d'attitudes provenant des autres, tandis que Nicole se situerait, elle, dans la seconde catégorie car elle est toujours dans l'action, l'impulsif, l'individu biologique constituant la base de son personnage. Selon Whitehead, l'équilibre entre ces deux tendances serait le but à atteindre pour une meilleure harmonie de chacun³²⁹.

Derrière ce Dick social se cache cependant un Dick beaucoup plus pulsionnel qui aimerait céder aux plaisirs de la "joie de vivre"³³⁰. Si Rosemary remarque que c'est Tommy Barban qui est le moins civilisé du groupe (T 17), en fait, derrière son vernis social, Dick recèle aussi un désir de céder à une certaine sauvagerie et à un abandon aux instincts. Sur les traces de Rosemary, en direction des studios de "Films Par Excellence", il sent qu'il bascule du côté du pulsionnel : "Dignified in his fine clothes, with their fine accessories, he was yet swayed and driven as an animal." (T 91). Plus tard, l'image du loup dissimulé derrière l'agneau reprend cette idée de la présence de l'animal derrière le personnage social : "Wolf-like under his sheep's clothing of long-staple Australian wool, he considered the world of pleasure-" (T 195). De la même façon, Gloria compare Anthony à un loup : "'You're a Russian wolfhound.'" (BD 125). Cette animalité masculine correspond d'ailleurs à celle effrayante de la femme qu'Anthony entend hurler la veille de son mariage (BD 149-150). Obsédée par la propreté, Gloria soutient l'idée suivante :

Unless a girl's very young and brave it's almost impossible for her to go down-hill without a certain hysterical animality, the cunning, dirty sort of animality (BD 235).

Sous la pression de la peur, mais aussi de la tension nerveuse, le héros se résume à un corps perturbé, comme lorsque Dick apprend la mort de son père :

He felt a sharp wince at the shock, a gathering of the forces of resistance; then it rolled up through his loins and stomach and throat (T 203).

Les nerfs sont fragiles, ils risquent continuellement la rupture. A l'armée, Anthony est aux limites de sa résistance : "[...] his already taut nerves tightened up to the breaking point." (BD 351). Après sa rupture avec Rosalind, Amory, quant à lui, se retrouve décomposé : "[...] he was emotionally worn out." (S 191). Dans *Tender*, c'est à un moment où leurs nerfs sont fatigués que Dick cède aux baisers de Rosemary :

They were both in the gray gentle world of a mild hangover of fatigue when the nerves relax in bunches like piano strings, and crackle suddenly like wicker chair. Nerves so raw and tender must surely join other nerves, lips to lips, breast to breast... (T 74).

Afin de pallier ce risque de bascule vers l'instinctif et le pulsionnel, le héros fitzgeraldien joue un rôle d'acteur, mais aussi de metteur en scène en exerçant un continuels contrôle sur lui-même et sur les autres. A la fin de *The Beautiful*, quand le couple Patch a complètement échoué, Anthony et Gloria deviennent semblables à des comédiens en déroute : "Within another year Anthony and Gloria had become like players who had lost

³²⁹ - Lee M.Whitehead, "*Tender Is the Night* and George Herbert Mead: an 'Actor's' Tragedy", *Tender Is the Night: Essays in Criticism*, op. cit., pp. 165-178.

³³⁰ - James Ellis, "Fitzgerald's Fragmented Hero: Dick Diver", *ibid.*, pp. 127-137.

their costumes, lacking the pride to continue on the note of tragedy-" (BD 405). Pour Gatsby, et plus encore pour Dick, l'utilisation constante d'artifices théâtraux est le moyen de dissimuler la vérité. Gatsby présente à ses invités l'image parfaite d'un homme élégant, riche et sobre alors qu'il a des origines médiocres, des activités illicites et l'unique intention de récupérer la femme d'un autre. Il éblouit le narrateur de ses aventures dans un récit digne du meilleur des conteurs puisque finalement Nick est subjugué et capitule : "Then it was all true." (GG 73). Plus tard, confronté à l'échec du héros, Nick conclura : "[...] the long secret extravaganza was played out." (GG 154). Le terme "extravaganza", qui peut se traduire par "spectacle somptueux", indique clairement qu'il s'agissait tout du long d'une performance d'acteur où finalement rien n'était réel. Tout comme les fêtes de Gatsby, les soirées à la Villa Diana sont des mises en scène parfaitement orchestrées. A la perspective de sa soirée chez les Diver, Rosemary se croit sur un plateau de cinéma : "Rosemary was thinking that the Villa Diana was the center of the world. On such a stage some memorable thing was sure to happen." (T 28). Un peu plus tard, la table semble se transformer en piste de danse, "a mechanical dancing platform" (T 33). Dick est un grand metteur en scène, "[...] he had for many years pretended to a rigid domesticity [...]" (T 170) ; Gatsby pense, lui, pouvoir tout régenter : "'I'm going to fix everything just the way it was before,' [...]" (GG 117). Le vocabulaire du théâtre et de la mise en scène est particulièrement développé à propos de Dick. Dès le début du roman, on le voit en pleine action devant ses amis sur la plage : "[he] was giving a little performance [...]" (T 4). D'ailleurs Mrs McKisco déclare tout de suite à Rosemary : "'We thought maybe you were in the plot,' [...]" (T 6). Plus tard, à Paris, une femme remarque à propos des Diver : "'Oh, they give a good show,' [...]. 'Practically the best show in Paris-'" (T 72). Lors de l'épisode du meurtre de la gare, le héros poursuit sa mise en scène : "[...] he was showing off for Rosemary." (T 84). Très vite la jeune fille reconnaît en Dick son égal et lui déclare : "'Oh, we're such *actors* -you and I.'" (T 105), elle essaiera d'ailleurs de lui faire faire un bout d'essai avec l'idée qu'ils pourraient tourner dans un film commun (T 69-70). Dans le même esprit, à Rome, une actrice prend Dick pour un confrère arrivé de Londres depuis peu (T 213). A Naples, il semble se mettre en scène dans un rôle chevaleresque en secourant une mère et ses deux filles en perdition :

He pretended they were this and that, and falling in with his own plot, and drinking too much to sustain the illusion, and all this time the women thought only that this was a windfall from heaven (T 207).

Ce verbe "pretend" revient chaque fois que Dick tente de camoufler ses instincts derrière un comportement social apparemment impeccable. Rosemary admire l'aide qu'il semble aimer fournir aux autres, mais commençant à avouer ses parades, Dick lui répond : "'I only pretend to.'" (T 84). Parfois il s'illusionne encore : "He was keeping up to the end the pretense that he could still think objectively about Rosemary." (T 163). Quand Franz rejoint Dick à la montagne, le héros feint la décontraction : "Dick [...] pretended [...] that he was clipping off a half-hour from an endless roll of pleasures." (T 172-173). Il utilise également le substantif "trick" pour dévoiler sa vraie nature, il avoue à Mrs Speers : "'My politeness is a trick of the heart.'" (T 163). A Baby qui loue ses qualités d'hôte et d'amuseur, il réplique : "'It's a trick,' [...]" (T 216). Il semble d'ailleurs que Nicole ait parfois du mal à le suivre dans ses facéties. Lors de son monologue intérieur, elle se rebelle : "If you want to turn things topsy-turvy, all right, but must your Nicole follow you walking on

her hands, darling?" (T 161).

Le contrôle de soi est indispensable pour cacher la présence perturbante d'instincts qui ne sont ni moraux, ni sociaux. Gatsby est extrêmement poli, particulièrement sobre et retenu dans ses manières, "He doesn't want any trouble with *anybody*." affirme l'invitée qui a déchiré sa robe à l'une de ses fêtes et à qui il en a adressé une nouvelle somptueuse (GG 49). De la même manière, quand il souhaite rencontrer Daisy chez Nick, il fait intervenir Jordan car déclare-t-il : "I don't want to do anything out of the way!" (GG 86). Il redira ensuite à Nick : "I don't want to put you to any trouble." (GG 88). Dick s'est lui forgé une carapace capable de le protéger du monde extérieur et de lui permettre de continuer à jouer son petit rôle d'hôte délicat et insouciant, si ce n'est du confort de ses amis : "[... Rosemary] felt the layer of hardness in him, of self-control and of self-discipline [...]" (T 18). Pour la sauvegarde de la santé de Nicole, il ne peut pas laisser deviner ses faiblesses : "Before her he must keep up a perfect front, now and tomorrow, next week and next year." (T 165). A ses malades, il recommande la même attitude, le contrôle de soi, même à ceux qui de toute évidence n'en sont plus capables. Lors de la crise de Nicole à Paris, il répète "Control yourself!" (T 112) ; puis, à la fête foraine, il lui demande : "Why did you lose control of yourself like that?" (T 189). Il lui a d'ailleurs inculqué la maxime austère suivante : "work is everything" (T 161). Il administre le même genre de conseils ascétiques à ses patients. Au jeune Chilien homosexuel, il recommande de contrôler sa sensualité (T 243) et il fait la morale à la femme de la chambre vingt : "We must all try to be good, [...]" (T 185). Manifestement, le plaisir tient peu de place dans son univers. Nicole s'est laissée aveugler par sa résistance apparente : "[...] she had thought of him really as an inexhaustible energy, incapable of fatigue-" (T 298). Les années de mariage du couple Diver ont en réalité été six années d'efforts pour Dick (T 91). Pourtant, dès leur rencontre, la double facette de l'homme était évidente : "[...] she looked into his face that always tried to discipline itself into molds of attentive seriousness, after excursions into joys and mockeries of its own." (T 141). Tel un acteur, il souhaite cependant baisser le rideau quand il juge la pièce terminée afin de ne pas voir la réalité et surtout de ne pas la laisser voir aux autres. Il ne veut pas accepter les révélations de Collis Clay sur Rosemary, il ne veut pas non plus se voir dans le rôle de son amant et se répète inlassablement : "-Do you mind if I pull down the curtain?" (T 88). En fait, il ne peut accepter de reconnaître sa propre division et sa bascule vers la dissipation.

La plénitude et la complétude sont des leurres qui ne résistent ni au temps, ni aux épreuves. Alors que l'on ne saurait deviner une fêlure en Dick au commencement du roman, elle est pourtant là en germe et l'on peut déjà anticiper un effondrement. Bien vite, viendra une réponse à l'interrogation suivante : "Where then is the break in this continuity? What the fissure through which one sees disaster?"³³¹. Au début de son mariage, Dick est le médecin, celui qui soulage et rassure, il est le réconfort de son épouse et de ses amis, mais bientôt déjà il tend à rejeter cette tâche austère puisqu'il se présente à l'hôtel comme "Mr and Mrs Diver" et non "Doctor and Mrs Diver" (T 161) ; de plus, il abandonne progressivement ses recherches et son travail à la clinique (T 61,254). A Rosemary qui l'interrogeait sur les travaux qu'il avait abandonnés, il répondait déjà dès le début du roman : "Nothing of importance." (T 62). La rencontre avec la jeune fille catalysera son

³³¹ - Virginia Woolf, *The Waves* (Glasgow, Grafton Books, 1986), p. 63.

désir de s'abandonner à la "joie de vivre"³³² et d'oublier son rôle sérieux de médecin. Il lutte un temps pour préserver les "bons instincts" (T 204) hérités de son père, mais à la mort de celui-ci il comprend son échec : "[...] remembering so many things [...], and wishing he had always been as good as he had intended to be." (T 204). Son rêve de jeunesse s'est écroulé :

[...] he wanted to be good, he wanted to be kind, he wanted to be brave and wise, but it was all pretty difficult. He wanted to be loved, too, if he could fit it in (T 132).

Son associé, Franz, remarquera judicieusement au moment de leur séparation professionnelle : "'-I have seen this coming.'" (T 254). Ce qui arrive est une capitulation du héros vis-à-vis d'un aspect de lui-même qu'il essayait de dominer. Lui qui souhaitait apparaître comme un être entier, doit reconnaître son manque et accepter de renoncer à une illusion : "the old dream of being an entire man"(CU 55). Névrosé, il refusait de se montrer comme désirant et s'offrait lui-même aux autres³³³; il découvre maintenant ce désir physique qui n'est pas l'amour et s'en trouve profondément perturbé. Bien sûr, ce ne sera que dans l'excès qu'il aura accès à sa vérité et il en est d'autant plus troublé. Confronté à la décomposition de son corps d'homme vieillissant et à sa vie dissipée, il perçoit la réalité de sa division.

Le désir trahit sa présence dans le symptôme de désintégration du héros. La perte et la ruine de ce dernier disent un désir qui n'a pas su s'exprimer auparavant, ainsi A.R.Lee fait les observations suivantes :

[Gatsby] invites an exploration of certain perennials within the human condition -the interplay between 'dream' and 'foul dust', or, to use a newer idiom, between desire and its consequences³³⁴.

B.L.Grenberg remarque que la génération de Rosemary a subi une perte grave, c'est la génération du désir personnel inassouvi³³⁵, thème qui est au cœur même de la fiction de Fitzgerald. Malgré ses efforts, le héros fitzgeraldien bascule vers le pulsionnel, abandonnant la façade morale prévue pour son entourage. Différents symptômes attestent alors du désir qui le ronge ; il manifestera une simple agitation incontrôlable, une faiblesse pour l'alcool et les femmes, ou une extrême nervosité, voire un plongeon dans la folie, mais trahira d'une façon ou d'une autre la présence d'un désir inhérent à sa personne.

Le motif de l'agitation, qui est le symptôme le moindre, est essentiel dans la fiction de Fitzgerald. L'adjectif "restless" semble caractériser la plupart des personnages, d'ailleurs dans *Paradise*, l'auteur l'attribue à sa génération tout entière par l'intermédiaire de son héros : "'I'm restless. My whole generation is restless.'" (S 251), "'I simply state that I'm a

³³² - Voir James Ellis, *op. cit.*.

³³³ - Nestor Braunstein, *La Jouissance. Un concept lacanien*, *op. cit.*, p. 121.

³³⁴ - A.Robert Lee, "'A quality of distortion': Imagining The Great Gatsby", *Scott Fitzgerald: The Promises of Life*, *op. cit.*, p. 37.

³³⁵ - Bruce L.Grenberg, "Fitzgerald's 'Figured Curtain': Personality and History in *Tender Is the Night*", *Critical Essays on F.Scott Fitzgerald's Tender Is the Night*, *op. cit.*, pp. 211-237.

product of a versatile mind in a restless generation- [...]" (S 252). Un sous-chapitre est d'ailleurs intitulé "Restlessness" (S 193-197). A propos de Gatsby, Nick fait les remarques suivantes :

He was balancing himself on the dashboard of his car with that resourcefulness of movement that is so peculiarly American- [...]. This quality was continually breaking through his punctilious manner in the shape of restlessness. He was never quite still; there was always a tapping foot somewhere or the impatient opening and closing of a hand (GG 70).

Monroe Stahr non plus ne s'arrête jamais, "He was born sleepless, without a talent for rest or the desire for it." (LT 23). Même son médecin ne sait comment le forcer au repos : "You couldn't persuade a man like Stahr to stop and lie down and look at the sky for six months." (LT 128). Dès le début de *The Beautiful*, l'auteur remarque à propos de son héros : "And Anthony, nervous as a will-o'-the-wisp, restless -he is at rest now." (BD 20) ; même son âme est en émoi : "[his] restless soul" (BD 44). Gloria est également affligée de cette caractéristique : "Gloria, accustomed to an engagement every night, would feel the old restlessness creeping over her." (BD 376). Nous l'avons déjà remarqué, Dick se vante, lui, d'être le seul Américain décontracté, "with repose" (T 51), cependant, comme la plupart des personnages fitzgeraldiens, il passe son temps à voyager d'un continent à l'autre. Cette errance de voyageur sans répit s'inscrit également dans un schéma d'agitation incontrôlable. Le désir qui agite tous ces personnages indique qu'au coeur de l'être parlant il y a une faille³³⁶. Cette agitation et cette errance des héros de Fitzgerald sont donc une vaine tentative pour combler cette béance initiale³³⁷. Elles s'avèrent être un signal d'alarme du trouble causé par le désir et du malaise qu'implique la perception de cette fracture initiale impossible à combler.

Dans *The Crack-Up*, l'auteur évoque "la désintégration de la personnalité" (CU 46). Cette décomposition de l'individu est une marque plus violente que l'agitation précédemment observée de la force du désir inassouvi. Dans *Tender*, Abe North, personnage miroir du héros, va être le premier à succomber et à subir ruine morale et désintégration physique et psychologique. Fatigué, il n'a plus la force d'exprimer un désir quelconque bien que ce soit ce qui le ronge ; il tente encore de dire son malaise à Nicole tout en annonçant déjà celui de Dick :

"I'm tired of you both, but it doesn't show because you're even more tired of me- you know what I mean. If I had any enthusiasm, I'd go on to new people." (T 80).

A Nicole qui lui réplique : "I can't see why you've given up about everything." (T 81), il répond : "I suppose I got bored" (T 81), puis il exprime sa profonde lassitude : "Tired of women's worlds,' [...]" (T 81). Progressivement Nicole ne supportera plus son comportement : "Abe's bizarre reappearance made it plain to her how fatigued she was with his dissipation." (T 97). Par la suite, elle se détachera de Dick pour les mêmes raisons. A la gare, il est presque méconnaissable, ses nerfs sont complètement brisés : "[...] it would have taken nervous forces out of his control to use any other part of his body [than his eyes]." (T 79). Il est maintenant une épave : "the wreck of a galleon" (T 82).

³³⁶ - Gérard Miller, *Lacan*, op. cit., p. 81.

³³⁷ - Voir Roland Tissot, "Pour une nouvelle carte du *Tendre* de Francis Scott Fitzgerald", op. cit., p. 154.

Dick va progressivement suivre le même chemin qu'Abe jusqu'à ce stade de désintégration qui est le symptôme révélant son désir. Son plongeon vers le pulsionnel lui donne l'impression de découvrir un autre lui-même plus fort que sa volonté. A Rome, après son passage en prison, sa vie prend une nouvelle tournure : "He would be a different person henceforward, and in his raw state he had bizarre feelings of what the new self would be." (T 234). Cet état révèle ses instincts les plus primaires qui étaient bridés jusqu'alors. Plus loin, il tentera d'excuser son comportement impoli chez Mary North en disant : "Excuse me again. I'm not much like myself any more." (T 258). En réalité, il est lui-même, mais c'est un autre aspect de lui-même qui se manifeste et il ne s'y reconnaît pas encore. Au fur et à mesure, Dick, l'ancienne coqueluche de la bonne société, s'isole et souhaite la solitude :

Dick didn't want to talk -he wanted to be alone so that his thoughts about work and the future would overpower his thoughts of love and to-day (T 169).

Il réclame à Franz l'autorisation de s'absenter pour partir seul, son associé comprend qu'il veut un congé de type particulier : "a real leave of abstinence" (T 194). Le jeu de mots indique les vrais besoins du héros : il ne peut plus se cantonner dans son rôle de seigneur des autres, il a besoin de laisser s'exprimer ses pulsions les plus enfouies, il doit quitter l'abstinence imposée jusqu'alors. Progressivement il se transforme et, petit à petit, son entourage commence à le remarquer :

[Nicole] guessed that something was developing behind the silence, behind the hard, blue eyes, the almost unnatural interest in the children. Uncharacteristic bursts of temper surprised her -he would suddenly unroll a long scroll of contempt for some person, race, class, way of life, way of thinking. It was as though an incalculable story was telling itself inside him, about which she could only guess at in the moments when it broke through the surface (T 265).

Pour la femme de Franz, Dick est perdu : "Dick is no longer a serious man." (T 239). Elle a remarqué les traces du changement de son comportement sur le corps du héros : "Did you see around his eyes? He's been on a debauch!" (T 239). Lady Caroline, qui n'est pourtant pas un exemple de vertu, le traite très sévèrement : "You're an insanity doctor, aren't you?" (T 302). Rosemary se souvient, elle, que, lors d'une traversée de l'Atlantique, elle avait entendu des commentaires déplaisants : "[...] it was remarked that Baby's younger sister had thrown herself away on a dissipated doctor." (T 284). Comme tous les autres héros fitzgeraldiens, Dick est affligé de désenchantement, "heartsickness" (T 280). A Rosemary, dont la présence semble vaguement le soulager, il demande : "Did you hear I'd gone into a process of deterioration?" et la jeune fille réplique : "Oh, no. I simply -just heard you'd changed. And I'm glad to see with my own eyes it isn't true." (T 283). Mais c'est une manière naïve d'essayer de le rassurer car il sait, lui, que sa fêlure est profonde : "The change came a long way back -but at first it didn't show. The manner remains intact for some time after the morale cracks." (T 283). De la même manière, quand Gatsby se retrouve confronté à l'échec et à la réalité de sa fracture intérieure qu'il a vainement essayé d'enfourer sous ses rêves insensés, ses espoirs s'effondrent : "[...] in the reaction, he was running down like an overwound clock." (GG 99). Au début du roman, Dick est au mieux de sa forme : "Moreover, Dick had been at an emotional peak [...]" ; mais quand il revoit Rosemary à Rome, entre temps, son enthousiasme s'est émoussé : "[...] there had been a lesion of enthusiasm." (T 208). D'ailleurs Nicole lui reproche cette

perte de motivation : "But you used to want to create things -now you seem to want to smash them up." (T 264). Les réceptions à la Villa Diana étaient un symbole de perfection :

[...] the intensely calculated perfection of Villa Diana transpired all at once through such minute failures as the chance apparition of a maid in the background or the perversity of a cork (T 27).

Ces détails ménagers correspondent à la période où Dick dissimulait ses faiblesses derrière une façade de perfection sociale. Cette description peut être mise en regard avec une autre scène domestique où cette fois Dick a basculé du côté du pulsionnel : sa dispute violente avec Augustine, la cuisinière, qui, pour se défendre, l'accuse lui aussi d'ivrognerie (T 262-264).

Cette désintégration de l'individu est si affligeante que l'idée de contamination surgit dans les esprits : "[Mary] spoke to Nicole with pleasant heartiness, nodded unsmilingly to Dick as if he were somewhat contagious-" (T 284). Plus tard, à Dick qui lance à Nicole : "I'm trying to save myself.", cette dernière répondra : "From my contamination?" (T 299). Apparemment la sensation de fêlure pourrait être contagieuse, il n'est pas bon de côtoyer de trop près ceux qui ont perçu leur brisure interne.

Pour Dick, comme pour Abe, mais aussi Amory, Anthony et bien sûr l'auteur lui-même, l'alcool traduit l'angoisse ressentie lorsque l'individu se trouve confronté à la découverte d'un désir inassouvi. Il construit cet espace liquide dans lequel la personnalité peut se dissoudre et qui donne l'illusion d'un retour à la plénitude originelle de la matrice ; il semble être une solution au manque fondamental de l'être. Accusé d'alcoolisme par le père d'un de ses patients (T 250-251), Dick se rédige une ordonnance de bonne conduite (T 252), mais ne saura bien sûr pas s'y tenir. Sa vie professionnelle se trouve alors dissoute dans son problème d'alcool et sa déchéance : "Not without desperation he had long felt the ethics of his profession dissolving into a lifeless mass." (T 254). Dans *Paradise*, surpris par la brusque rupture de Rosalind, Amory s'enivre et déclare : "Seek pleasure where find it for tomorrow die. 'At's philosophy for me now on." (S 182).

La dérive sexuelle est également symptomatique d'un héros perturbé par un désir qui désigne une fracture interne profonde. Dick est progressivement hanté par les femmes qu'il croise à partir du moment où il a cédé au charme de Rosemary. Celles-ci apparaissent et réapparaissent de façon obsédante et inattendue dans un texte qui traduit parfaitement l'état d'esprit perturbé du héros. Dans les Alpes suisses (T 173,175-178), à la clinique (T 183), à la foire (T 189), dans le train (T 196), à Innsbruck (T 201-202), dans un cabaret romain (T 222-224), des femmes, ou plutôt des jeunes filles, perturbent le calme de Dick qui, en proie à un désir incontrôlable, ne peut s'empêcher de les observer. Il les découvre dans la foule, il les cherche du regard, les suit des yeux et s'interroge sur elles sans avoir aucune raison particulière de s'y intéresser.

Parfois la déchéance du héros est extrême : Amory a l'intention de se suicider (S 186), Anthony sombre dans la folie alors qu'il s'interrogeait déjà sur cet état dès le début du roman : "[...] he wonders frequently whether he is not without honor and slightly mad [...]" (BD 3). Lors d'un de ses scandales d'ivrogne, un passant dira de lui : "He's a raving maniac." (BD 387). D'ailleurs il y avait déjà des traces d'une certaine folie chez son propre grand-père : "[...] he displayed himself a rabid monomaniac, an unqualified

nuisance, and an intolerable bore." (BD 4). A un moment, il y a même des rumeurs journalistiques qui prétendent que Caramel est également atteint et serait dans un asile (BD 142). A la fin du roman, la folie gagne le héros, "There was madness in his eyes now, [...]" (BD 445), et il s'écroule.

Dick, lui, a fait son choix, il ne peut plus garder les yeux fermés, comme au moment où il avait accepté d'épouser Nicole :

***[...] he had made his choice, chosen Ophelia, chosen the poison and drunk it. Wanting above all to be brave and kind, he had wanted, even more than that, to be loved. So it had been. So it would ever be, [...]* (T 300).**

Son désir est plus fort que tout, même si pendant des années il l'a dissimulé. Cette découverte l'effraie, mais, en même temps, il est agité d'un rire puissant qui lui souffle la vérité divisée de tous les êtres : "But the old interior laughter had begun inside him and he knew he couldn't keep it up much longer." (T 312). Tourné vers l'intérieur de lui-même, il en oublie Mary North avec qui il discute :

***Then, as the laughter inside of him became so loud that it seemed as if Mary must hear it, Dick switched off the light and they were back in the riviera sun* (T 312).**

Dans *The Crack-Up*, Fitzgerald s'interroge longuement sur l'origine de sa fêlure, il essaye de saisir pourquoi il s'est brisé comme une céramique :

***[...] so the question became one of finding why and where I had changed, where was the leak through which, unknown to myself, my enthusiasm and my vitality had been steadily and prematurely trickling away* (CU 51).**

Dans *Tender*, Dick fait de même, inlassablement il tente de comprendre pourquoi et quand il a basculé : "He had lost himself -he could not tell the hour when, or the day or the week, the month or the year." (T 201). Assailli de désir pour une inconnue sans importance il se trouve dépourvu :

***[...] it kept worrying him: Why? When I could have had a good share of the pretty women of my time for the asking, why start that now? With a wraith, with a fragment of my desire? Why?* (T 202).**

Les interrogations et les doutes l'assaillent continuellement. Dès le début de son contact avec Nicole il est perturbé : "God, am I like the rest after all?" -So he used to think starting awake at night- 'Am I like the rest?'" (T 132). Au fur et à mesure, les doutes se font plus incisifs : "It seemed to him that when a man with his energy was pursued for a year by increasing doubts, it indicated some fault in the plan." (T 165). Gatsby a lui aussi des doutes quand il croit approcher du but, c'est-à-dire quand il retrouve enfin Daisy. La réalité semble trop éloignée du rêve :

***There must have been moments even that afternoon when Daisy tumbled short of his dream - not through her own fault, but because of the colossal vitality of his illusion* (GG 102-103).**

En fin de parcours, Gatsby s'écroule, "'Jay Gatsby' had broken up like glass against Tom's hard malice," (GG 154) ; Anthony succombe à la folie ; Amory s'illusionne encore, pensant "'I know myself,' [...]" (S 255) et Stahr, lui, devait disparaître. Dick, pour sa part, essaie jusqu'au bout d'analyser son cas comme tout bon médecin qu'il est. Dès sa jeunesse il savait en fait que la complétude était impossible :

"-And Lucky Dick can't be one of these clever men; he must be less intact, even

faintly destroyed. If life won't do it for him it's not a substitute to get a disease, or a broken heart, or an inferiority complex, though it'd be nice to build out some broken side till it was better than the original structure." [...] He knew, though, that the price of his intactness was incompleteness (T 114-115).

D'une certaine manière, Nicole constituera sa faille. La sienne propre sera en quelque sorte la somme des fêlures de son entourage :

[...] it was as if for the remainder of his life he was condemned to carry with him the egos of certain people, early met and early loved, and to be only as complete as they were complete themselves (T 243).

A ses yeux, Nicole devient la principale responsable, bien qu'en réalité cette division interne, cette béance qu'il ressent soit le propre de l'être et que ce soit lui personnellement qui ne sache y faire face. Son travail, puis sa position sociale admirée et son altruisme apprécié se trouvent rapidement perturbés par Nicole : "His work became confused with Nicole's problems" (T 170). Dès le début, il se laisse absorber par son cas : "He could not watch her disintegrations without participating in them." (T 190), "[...] he knew her problem was one they had together for good now." (T 156). Alors qu'il perd pied, il va de plus en plus clairement lui signifier qu'elle a causé sa ruine. Nicole en a conscience et lui lance : "Some of the time I think it's my fault -I've ruined you." (T 264). Plus tard, il reprend cette idée et lui dit : "You ruined me, did you? [...] Then we're both ruined. So-" (T 271). La jeune femme est lucide : "Isn't it true you're not happy with me any more?" (T 308). A l'inverse de Nicole qui se restructure progressivement et se sent finalement complète, Dick voit sa fêlure s'aggraver. En fin de roman, la jeune femme déclare : "Why, I'm almost complete, [...]" (T 287). Contrairement à Dick qui ne se reconnaît plus, elle déclare : "I've gone back to my true self-" (T 290).

Contraint de reconnaître la force d'un désir fondé sur le manque, le héros ressent alors le clivage profond entre besoin et demande. Puisque sa demande à l'égard de l'autre est inconditionnelle, l'inadéquation de la demande et du besoin provoque une angoisse dont il souffre violemment³³⁸. Profondément perturbé, Anthony professe son découragement en ces mots : "And that taught me you can't have anything, you can't have anything at all. Because desire just cheats you." (BD 341). Il a vu là l'essentiel de sa fêlure, le désir se fonde sur une béance qui ne se résout jamais. "Naked souls are poor things ever [...]" (S 218), la mise à nu de l'individu ne sait révéler qu'un gouffre pour lequel il n'y a pas de solution. Commentant l'effondrement de nombreux hommes américains, Dick déclare : "Smart men play close to the line because they have to -some of them can't stand it, so they quit." ; mais Nicole remarque : "It must lie deeper than that." (T 99). En effet, il s'agit d'une force obscure, "some darker force" (BD 202) : "the dark and unprecedented" (T 192), "the unprobed, undissected, unanalyzed, unaccounted for" (T 202), "things unforgotten, unshriven, unexpurgated" (T 91). Derrière cette obscurité et cet inconnu, derrière le mystère de l'inconscient, se profile un désir inassouvi qui dit un abîme fondamental et universel. Alors qu'il évoque les marins hollandais contemplant "le dernier et le plus grand de tous les rêves humains" (GG 187), Nick, qui a perçu à travers Gatsby la réalité du manque initial, renonce à ce rêve et ne souhaite plus explorer l'âme humaine : "I wanted no more riotous excursions with privileged glimpses into the human heart."

³³⁸ - Gérard Miller, *op. cit.*, pp. 81-82.

GG 8).

Dans le train qui l'emporte en compagnie de Nicole, Dick a une sensation déstabilisante, "a rhythm of finding and losing, finding and losing" (T 166). De la même façon, il croit assouvir son désir, mais sans cesse le bonheur de la plénitude lui est refusé, il bascule alors vers la dissipation. Sa béance apparaît alors dans le symptôme. Gatsby croit, lui, que s'il installe des signifiants sur cette faille initiale, il pourra se protéger : ce sont la lumière verte, les chemises innombrables ou l'exigence que Daisy prononce les mots "'I never loved him,' [...]" (GG 138). Bien sûr, ceci est un leurre et l'illusion ne saurait durer. Dans la fiction de Fitzgerald, le héros se manifeste toujours dans sa béance, dans ce qui suscite son désir³³⁹. Par son symptôme, il dit la plénitude perdue, il manifeste sa conscience d'être un sujet qui est en proie à la scission et qui, en dépit de tout, aspire indéfiniment à l'unité. Les fractures qui saturent le texte fitzgeraldien annoncent que la brisure est "le principe fondateur et originel"³⁴⁰ et que "La fêlure, nécessairement irrégulière, est [...] l'appel de la béance [...]"³⁴¹. Si l'unité perdue est une obsession humaine, colmater la brèche initiale en est une autre qui en découle. Le désir est fondé sur un manque car, après la plénitude prénatale, tout être se voit forcé de vivre avec l'absence, la cicatrice de la rupture originelle et la béance jamais comblée qui marque sa venue au monde. Une fois encore³⁴², la mère devient le personnage central car tous les symptômes précédemment observés dénoncent la perte de la complétude due à la séparation d'avec elle :

At first a symbiotic organiser, the mother offers the fantasy of a fusion or intact union. [...] she] is the source of hope for ego stability and wholeness. As midwife of individuation, however, she is the source of disillusionment, forces upon the child a recognition of differentiation, loss, lack and so reaffirms the split she initially meant to deny³⁴³.

IV Ecriture et cure

Outre la fêlure explorée dans *The Crack-Up*, Fitzgerald semble continuellement manifester une division interne dans son travail d'écriture. Déchiré entre deux options, il hésitait entre écrire médiocrement pour vivre ou écrire uniquement de la littérature de qualité³⁴⁴. Hemingway lui recommandait le deuxième choix³⁴⁵, mais conscient de ses

³³⁹ - Comme l'auteur à travers son écriture romanesque, "Par le discours analytique, le sujet se manifeste dans sa béance, à savoir dans ce qui cause son désir.", Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore, op. cit.*, p. 16.

³⁴⁰ - Pascal Aquien, *op. cit.*, p. 325.

³⁴¹ - *Ibid.*, p. 148.

³⁴² - *Supra* Deuxième Partie, Chapitre I, pp. 235-240.

³⁴³ - *Elisabeth Bronfen, op. cit.*, p. 33.

³⁴⁵ - Matthew J. Bruccoli, *Fitzgerald and Hemingway: A Dangerous Friendship* (London, André Deutch, 1995), p. 101.

responsabilités familiales, Fitzgerald optait malgré lui souvent pour le premier. Cette "schizophrénie" de l'écrivain, comme la nomme Dos Passos³⁴⁶, se traduit encore lorsque Fitzgerald exprime son désir d'écrire incognito³⁴⁷, ou s'envoie une carte postale à lui-même comme s'il voulait être un autre³⁴⁸. Cette obsession du double hante son écriture, ses personnages sont placés en miroir les uns par rapport aux autres, mais au-delà de leur double à l'intérieur du récit, ils sont souvent également le reflet de personnes vivantes. Abe North, nous l'avons observé, est le double de Dick, mais comme a pu le remarquer et le critiquer Hemingway³⁴⁹, Dick est lui-même construit sur une combinaison de deux autres doubles contradictoires, Gerald Murphy et Fitzgerald, tandis que Nicole serait à la fois un double de Sara Murphy, mais aussi de Zelda. Il y a donc une sorte de mise en abyme du double dans la construction des personnages fitzgeraldiens. C'est dans une de ses nouvelles, "One Trip Abroad"³⁵⁰, que l'auteur développe le plus ce motif. Le jeune couple Nelson et Nicole Kelly en croise plusieurs fois un autre au cours de ses voyages. Le prénom de l'héroïne, ainsi que l'évocation d'un voyage à Biskra et d'un séjour en maison de repos, ne sont bien sûr pas sans évoquer Nicole Diver. Alors que leur vie se dégrade et qu'ils cessent d'être heureux ensemble, ils découvrent avec horreur que l'autre couple, également en pleine déchéance et en maison de repos en Suisse comme eux, était leur double, Nicole s'écrit paniquée : "They're us! They're us! Don't you see?"³⁵¹.

Bien sûr l'écriture ne fait pas cure, mais elle saisit la béance et la division du sujet dans les mailles du filet de ses mots. Elle retient toutes les divisions et fêlures quelles qu'elles soient. Parfois même le récit paraît s'organiser temporellement comme une cure, partant du présent, plongeant dans le passé pour comprendre, puis revenant vers le présent détenteur d'un savoir permettant de récupérer la jouissance perdue³⁵², ce qui est

³⁴⁴ - Dos Passos a très bien décrit ce dilemme de l'écrivain déchiré entre "écrire de la 'bonne' littérature, ce qui satisfera sa conscience, et écrire de la littérature 'facile', ce qui sera bon pour son compte en banque... Une grande partie de la vie de Fitzgerald a été un enfer à cause de cette schizophrénie, qui finit en paralysie de la volonté et de toutes les fonctions du corps et de l'esprit.", in Roger Grenier, *Trois heures du matin. Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 59.

³⁴⁶ - Voir Roger Grenier, *op. cit.*, p. 59.

³⁴⁷ - Fitzgerald écrivit à Gingrich : "I'm awfully tired of being Scott Fitzgerald anyhow, as there doesn't seem to be so much money in it, and I'd like to find out if people read me just because I am Scott Fitzgerald or, what is more likely, don't read me for the same reason.", *The letters of F. Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 619.

³⁴⁸ - La carte contenait le texte suivant : "Dear Scott -How are you? Have been meaning to come in and see you. I have [been] living at the Garden of Allah. Yours. Scott Fitzgerald.", Jeffrey Meyers, *op. cit.*, p. 290.

³⁴⁹ - Matthew J. Brucoli, *op. cit.*, pp. 166-168.

³⁵⁰ - Francis Scott Fitzgerald, "One Trip Abroad", *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald, op. cit.*, pp. 577-597.

³⁵¹ - *Ibid.*, p. 597.

³⁵² - Nestor Braunstein, *op. cit.*, pp. 233-234.

le cas de *Gatsby* et de *Tender*.

Il apparaît clairement que l'écriture est immanquablement liée à une perte. Partant du récit du jeu de "fort-da" observé par Freud, E. Bronfen résume la situation en quelques lignes :

Commentators of this narrative posit that the origin of language and subjectivity is based on loss, on the figurative "murder" of the body, the soma, the thing, the real; representation is grounded on absence of the object of reference³⁵³.

Elle cite aussi à l'appui de ses dires M. de Certeau qui soutient qu'à l'aube de l'écriture se trouve une perte, que l'écriture répète ce manque à l'aide de chacun de ses graphèmes et qu'elle définit une absence qui est à la fois son origine et son but³⁵⁴. L'écriture de Fitzgerald correspond de toute évidence à cette tentative de combler une béance, de dire un manque et d'essayer d'y remédier d'une certaine façon, tout au moins en le définissant. L'écriture dit la fracture et se construit à partir d'elle. Fitzgerald pose la question de la création romanesque en terme de fracture et d'unité à retrouver. Face à l'angoisse de la page blanche, l'auteur tente de pallier le vide par la trace noire de ses lettres. Si la béance n'est jamais comblée, elle est néanmoins recouverte d'une mince pellicule d'encre :

Des phrases mutilées, des lettres noires survivantes se cherchent, aveugles, à la dérive pour former des îlots de pensée³⁵⁵.

L'abîme est défini et, bien qu'il soit incapable de le supprimer, l'écrivain fait l'expérience de ce manque qui marque tout individu. Incapable de retrouver la continuité première³⁵⁶, l'auteur tente, grâce aux systèmes de signifiants, de s'organiser autour de la faille afin de vivre avec, à défaut de l'effacer. L'écriture est alors semblable à un masque jeté sur le manque fondamental irrémédiable, elle offre un accommodement avec le problème de la Chose. La création romanesque de Fitzgerald s'inscrit donc dans une tentative de répétition de la coupure initiale, mais aussi d'effort pour en triompher.

V Conclusion

Certes, la fêlure est douloureuse, mais Barthes remarque cependant que c'est dans la faille que se situe le plaisir et l'érotisme du texte³⁵⁷ et que "c'est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au coeur de la jouissance."³⁵⁸. Si "Vivre, pour l'être qui parle, c'est choisir les chemins de la mort, errer sur les sentiers du manque de

³⁵³ - Elisabeth Bronfen, *op. cit.*, p. 31.

³⁵⁴ - *Ibid.*, p. 74.

³⁵⁵ - Jules Supervielle, *"Iguazu", Débarcadères (Paris, Poésie/Gallimard, 1966), p. 74.*

³⁵⁶ - Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 19.

³⁵⁷ - Roland Barthes, *Le Plaisir du texte, op. cit.*, pp. 14-15.

³⁵⁸ - *Ibid.*, p. 15.

jouissance pour la retrouver."³⁵⁹, et si "L'histoire de chacun d'entre nous est le résultat des façons de rater les rendez-vous avec la jouissance et de recommencer à se lancer à sa poursuite."³⁶⁰, alors la fiction de Fitzgerald, à travers ses héros fracturés et toujours en quête d'une complétude impossible, exprime admirablement bien l'errance de l'être. Elle a ainsi une portée bien plus poussée que n'ont pu le laisser deviner tous les critiques qui se sont appesantis uniquement sur son côté romantique, mythique ou social. L'écrivain devient celui qui dit la coupure initiale et tente d'en atténuer la souffrance par l'utilisation des mots ; son "oeuvre tire lumière de l'obscur"³⁶¹, elle sait cerner quelque chose de diffus et d'évanescent, elle suggère l'inconscient qui appréhende la béance. Fitzgerald affirmera lui-même à Zelda : "What one expresses in a work of art is the dark tragic destiny of being an instrument of something uncomprehended, incomprehensible, unknown-"³⁶². En fin de compte, comme l'affirme Kundera, seul le roman permet de découvrir "l'être de l'homme"³⁶³. Une fois encore, l'écriture se définit comme une véritable transgression car elle est une forme de tentative pour retrouver la continuité perdue. Promesse de mort, elle est aussi promesse de complétude recouvrée :

La transgression ouvre à la continuité de l'être, elle est l'expérience de la déchirure, de la défaillance de l'être discontinu repérée dans ses orifices, son sexe. Elle correspond au passage, à l'effraction du désir. Voie d'accès par laquelle l'être discontinu se défait, meurt dans une crise brève ou une décomposition définitive en accédant à la continuité³⁶⁴.

Enfin, Fitzgerald nous prouve par son écriture que "le romanesque n'est ni le faux ni le sentimental ; c'est seulement l'espace de circulation des désirs subtils, des désirs mobiles"³⁶⁵.

³⁵⁹ - Nestor Braunstein, *op. cit.*, pp. 79-80.

³⁶⁰ - *Ibid.*, p. 83. Nestor Braunstein cite les dernières pages de *Gatsby* en indiquant qu'elles constituent une "image de la vie cernant, évitant et reculant la rencontre finale" avec la jouissance, *ibid*, p. 85.

³⁶¹ - Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 324.

³⁶² - Nancy Milford, *Zelda Fitzgerald, op. cit.*, pp. 254-255.

³⁶³ - Milan Kundera, *L'Art du roman, op. cit.*, p. 86.

³⁶⁴ - **Jean Louis Baudry, *Bataille, op. cit.*, p. 142.**

³⁶⁵ - Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV, op. cit.*, p. 394.

Troisième partie. Déséquilibre et création

Chapitre un. Le corps et la lettre

I Introduction

"Qu'il y ait quelque chose qui fonde l'être, c'est assurément le corps." soutient Lacan³⁶⁶. Dans son exploration de l'être humain par l'écriture, Fitzgerald a réservé une large place à ce corps qui est à la base de tout. Résolument opposé aux principes puritains et victoriens qui visaient à dissimuler et à dompter le corps, il affirmait lors d'une interview : "I'm sick of the sexless animals writers have been giving us"³⁶⁷. Il sera donc l'écrivain d'une génération qui découvre son corps et l'exhibe sans retenue, comme l'atteste son portrait de la garçonne. Ce corps libéré se déploie dans toute sa splendeur à travers son oeuvre et y affirme sa suprématie. Cependant, il apparaît rapidement que derrière cette façade

³⁶⁶ - Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore, op. cit.*, p. 100.

³⁶⁷ - Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 59.

éternellement jeune, belle et bronzée se dissimule une certaine fragmentation. Le corps se trouve en proie à des agressions multiples qui attestent de la déchirante dichotomie entre corps et esprit.

Quelle parade sera alors adoptée pour adoucir ce conflit à défaut de le supprimer ? Il semble qu'à l'instar de leur créateur, les personnages fitzgeraldiens se rattachent désespérément aux mots afin de calmer les angoisses du corps résultant de la rupture originelle. Ils se révèlent alors tous obsédés par l'accumulation et la constitution de listes de tous ordres. Par conséquent, il nous appartiendra d'examiner la façon dont fonctionne cette stratégie obsessionnelle afin de saisir comment le corps utilise les mots pour se protéger.

Finalement, au regard de l'oeuvre de Fitzgerald se pose la question de comprendre comment l'écriture s'avère être la seule voie de salut et comment la lettre peut marquer la chair et en faire un corps symbolisé dans les échanges avec l'Autre³⁶⁸. Cette analyse permettra de confirmer qu'écrire s'apparente à jeter un voile sur la béance de la Chose, à explorer les limites de la fêlure et à en colmater la brèche tant bien que mal. En effet, le tracé de l'écriture, comme celui du corps, est hanté par la conscience de la perte fondamentale. L'écriture permet l'exploration des contours du trou de l'inconscient, qui lui-même meut l'individu à son insu. L'écrivain serait alors celui qui nous propose un palimpseste où ses mots sont esquissés sur le canevas énigmatique et imperceptible de l'inconscient. Il tenterait de la sorte d'exprimer au plus juste la souffrance de l'être divisé. Ainsi, écrire signifierait remuer les tréfonds de l'être, ce qui supposerait un ravinement du corps, comme l'atteste le Fitzgerald usé qui succombe en pleine phase créatrice en 1940³⁶⁹. Dégagé du corps physique, l'écrivain pourra donner le jour à un corpus littéraire et par cette acte d'écriture se poser lui-même définitivement comme être à part entière.

II La suprématie du corps

A travers son portrait de la garçonne³⁷⁰, Fitzgerald nous offre de toute évidence un panégyrique d'un corps libéré aussi bien du carcan des vêtements que de celui des moeurs. En outre, le fait qu'il soit à l'origine de l'expression "L'Age du Jazz"³⁷¹, qui se réfère à un type de musique favorisant largement l'improvisation et permettant des danses d'une grande liberté corporelle en comparaison avec les traditions plus codifiées des siècles précédents, renforce l'idée que son écriture exalte une certaine puissance du corps. La création romanesque de Fitzgerald laisse une place prépondérante aux

³⁶⁸ - Nestor Braunstein, *La Jouissance. Un concept lacanien*, op. cit., p. 37.

³⁶⁹ - En octobre 1940, deux mois avant sa mort, l'enthousiasme de Fitzgerald est à son comble ; il écrit à Zelda : "[...] it may be the last novel I'll ever write, but it must be done now because, after 50, one is different." ; puis, huit jours plus tard : "My room is covered with charts like it used to be for *Tender*, telling the different movements of the characters and their histories." ; ou encore, le 23 octobre : "I am deep in the novel, living in it, and it makes me happy.", *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 145-146.

³⁷⁰ - *Supra* voir le portrait de la garçonne brossé par Fitzgerald, Première Partie, Chapitre II, pp. 57-95.

³⁷¹ - Arthur Mizener, *The Far Side of Paradise* (New York, Avon Books, 1974), p. 133.

divertissements et élude souvent les réalités du monde économique. Ainsi, le sport, la détente, l'art et la fête, espaces de prédilection du corps, sont privilégiés dans son écriture. Le corps est montré en mouvement sous des vêtements qui souvent le dissimulent à peine : tenues d'équitation moulantes (GG 13,108), costumes de bain (GG 46,167, T 3-4,20), robes courtes et diaphanes (GG 14,46,49), maillots de football (S 45-46), costumes de cinéma (LT 64, T 21-22). Avec l'apparition de la mode des stations balnéaires et des activités de plein air, le corps est souvent décrit dénudé et bronzé (GG 49,56, T 4,18,266). Du fond de sa détresse Nicole espère se rétablir quand, avec Dick, elle aura trouvé un lieu de vie idéal : "We'll live near a warm beach where we can be brown and young together." (T 160). A Paris, Rosemary et Nicole parquent dans les rues, fières de leur bronzage méditerranéen :

It was fun spending money in the sunlight of the foreign city, with healthy bodies under them that sent streams of color up their faces; with arms and hands, legs and ankles that they stretched out confidently, reaching or stepping with the confidence of women lovely to men (T 97).

Enfin, nous l'avons déjà mentionné³⁷², les salles de bains sont des lieux privilégiés dans les romans de Fitzgerald, les personnages y sont donc décrits dans la nudité propre à ces lieux ; même si l'auteur reste souvent dans la suggestion, du moins évoque-t-il alors une certaine valorisation du corps et du bien-être physique.

Cette prépondérance du corps dans l'écriture de Fitzgerald a été étudiée en détail par Mmes Chard-Hutchinson et Raguët-Bouvard dans leur article "L'évolution de la problématique de la corporéité dans *The Great Gatsby* et *Tender is the Night*". Selon elles, il y aurait une présence obsessionnelle du corps dans *Tender* et une pseudo-absence dans *Gatsby*³⁷³. Elles affirment :

[...] tu ou revendiqué, nié ou exhibé, sublimé ou dégradé, le corps remplit les fonctions paradoxales de structuration du récit et de déstructuration du message. Le processus de caractérisation passe immanquablement par la description du corps [...]³⁷⁴.

Elles distinguent le corps masqué par les fards et les vêtements dans *Gatsby* du corps sans artifice de *Tender*³⁷⁵. Nous pouvons ajouter que dans *Gatsby* les vêtements et le maquillage ne sont que de minces voiles qui ne sauraient dissimuler le corps et contribuent plus à la mise en valeur des formes, il s'agit donc bien d'une pseudo-dissimulation. A l'image de ce mince voile du vêtement, la peau mise à nue n'est, elle aussi, qu'une enveloppe qui dissimule faiblement la fragilité de l'être et ses tourments internes.

Même si cela est fait de façon plus pudique que chez ses contemporains Hemingway

³⁷² - *Supra* Deuxième Partie, Chapitre I, pp. 228-229.

³⁷³ - Martine Chard-Hutchinson et Christine Raguët-Bouvard, "L'évolution de la problématique de la corporéité dans *The Great Gatsby* et *Tender is the Night*", *op. cit.*, p. 84.

³⁷⁴ - *Ibid.*.

³⁷⁵ - *Ibid.*, pp. 84-85.

et Miller, Fitzgerald suggère aussi l'enlacement des corps. Dans *Gatsby*, malgré la pseudo-absence de corporéité évoquée précédemment, le narrateur déclare : "-eventually he took Daisy one still October night, took her because he had no real right to touch her hand." (GG 155). Dans *Tender*, la scène d'amour entre Nicole et Tommy est plus longuement exploitée et plus directe, bien qu'effectivement, comme dans *Tycoon*³⁷⁶, les points de suspension tiennent la place centrale de l'acte lui-même:

[...] they suddenly moved together and met standing up; then they were sitting on the bed and he kissed her hardy knees. Struggling a little still, like a decapitated animal she forgot about Dick and her new white eyes, forgot about Tommy himself and sank deeper and deeper into the minutes and the moment. ...When he got up to open a shutter and find out what caused the increasing clamor below their windows, his figure was darker and stronger than Dick's with high lights along the rope-twists of muscle. Momentarily he had forgotten her too -almost in the second of his flesh breaking from hers she had a foretaste that things were going to be different than she had expected (T 292).

Plus loin, Dick déclarera crûment à Tommy qui joue les protecteurs de Nicole : "'I never did go in for making love to dry loins,' [...]" (T 308), Fitzgerald regretta d'ailleurs cette réplique qu'il jugeait impudique³⁷⁷.

Le motif du singe, qui incarne la luxure, sous-tend l'évocation de l'union charnelle. Il apparaît dans *Gatsby* quand Daisy, ivre, tente vainement de renoncer à son mariage avec Tom, c'est-à-dire à l'attrait de l'argent et de la puissance virile, "[she was] as drunk as a monkey" (GG 82). Ce motif revient également deux fois dans *Tender* et toujours à propos de personnages féminins. A la gare, Dick retrouve Nicole, Rosemary et Mary North :

Dick Diver came and brought with him a fine glowing surface on which the three women sprang like monkeys with cries of relief, perching on his shoulders, on the beautiful crown of his hat or the gold head of his cane (T 82).

Plus tard, Nicole remarquera : "'I used to have a nice active little Polynesian ape and juggle him around for hours till people began to make the most dismal rough jokes-'" (T 275). Il n'est pas anodin que cette réflexion liant femme et luxure soit faite dans la page qui suit l'épisode où Nicole a surpris la conversation de deux jardiniers évoquant leurs fredaines (T 274). Dans *Tycoon*, c'est précisément quand Stahr et Kathleen sont dans la maison inachevée où ils consommeront leur amour que le héros se retrouve au téléphone avec un orang-outang au bout du fil (LT 100).

Dans la création romanesque de Fitzgerald, les personnages caractérisés par leur puissance corporelle sont de toute évidence ceux qui résistent le mieux aux tourments de la vie. Leur force physique est d'ailleurs la plupart du temps sous-tendue par un certain pouvoir matériel, en particulier celui de l'argent. Par exemple, le riche Devereux Warren se remet subitement d'une maladie qui l'avait conduit à l'article de la mort et quitte la

³⁷⁶ - Cf. la scène d'amour dans *Tycoon* (LT 105), voir *supra* Première Partie, Chapitre II, p. 76.

³⁷⁷ - Dans une lettre du 13 août 1936 à Bennett Cerf, Fitzgerald dit regretter ce passage : "There is not more than one complete sentence that I want to eliminate, one that has offended many people and that I admit is out of Dick's character: 'I never did go in for making love to dry loins.' It is a strong line but definitely offensive.", Geneviève et Michel Fabre, *Tender Is the Night de F.Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 164.

clinique tout ragaillardi (T 248).

Ce sont Tom Buchanan et Tommy Barban qui sont les représentants les plus caractéristiques de la puissance physique. Ils semblent d'ailleurs n'être perçus et présentés que de ce point de vue. Pour brosser un portrait de l'époux de Daisy, Nick commence par les détails suivants : "Her husband, among various physical accomplishments, had been one of the most powerful ends that ever played football at New Haven-" (GG 12). Lors de leur première rencontre à East Egg, Tom est décrit dans toute sa force corporelle, tel un chien de garde barrant l'entrée de sa demeure : "Tom Buchanan in riding clothes was standing legs apart on the front porch." (GG 13). Impressionné par son physique, Nick remarque :

Not even the effeminate swank of his riding clothes could hide the enormous power of that body -he seemed to fill those glistening boots until he strained the top lacing, and you could see a great pack of muscles shifting when his shoulder moved under his thin coat. It was a body capable of enormous leverage -a cruel body (GG 13).

Il s'empare de Nick brutalement et le déplace comme un pion : "Turning me around by one arm, he moved a broad flat hand along the front vista [...]", "He turned me around again, politely and abruptly." (GG 13-14). Son entrée dans la maison est suivie d'un courant d'air violent en accord avec son physique : "Then there was a boom as Tom Buchanan shut the rear windows [...]" (GG 14). Ainsi que nous l'avons remarqué précédemment³⁷⁸, il manipule et bouscule ses compagnes avec toute la force violente que lui procure son corps.

Tommy est bâti sur le même modèle, comme l'atteste le premier portrait fait de lui avant même que le lecteur n'apprenne son nom : "He was tall and his body was hard but overspare save for the bunched force gathered in his shoulders and upper arms." (T 16). Apparemment cette puissance physique plaît aux personnages féminins et rappelle d'ailleurs l'attrance de l'auteur pour les sportifs de Princeton et tout particulièrement les footballeurs³⁷⁹. Au début du roman, Tommy précise qu'il a combattu en Afrique lors de la guerre du Rif (T 34) ; Nicole se laisse séduire par cet homme physiquement plus viril que Dick et dont la beauté sculpturale évoque des races exotiques et majestueuses :

His handsome face was so dark as to have lost the pleasantness of deep tan, without attaining the blue beauty of negroes -it was just worn leather. The foreignness of his depigmentation by unknown suns, his nourishment by strange soils, his tongue awkward with the curl of many dialects, his reactions attuned to odd alarms -these things fascinated and rested Nicole- (T 266).

Devenue sa maîtresse, elle ne peut s'empêcher de comparer son corps à celui de Dick:

³⁷⁸ - *Supra* voir la violence de Tom, Première Partie, Chapitre I, p. 37

³⁷⁹ - Georges M. Sarotte, *Comme un frère, comme un amant*, op. cit., p. 229. "Fitzgerald also imagined himself a great football player and strongly identified with the heroes of the Princeton team. In a draft of his first novel, Fitzgerald said that seeing the Princeton end Sam White block a Harvard field goal and run ninety-five yards for a winning touchdown decided him for Princeton in 1911. This glorious image was reinforced four years later, while Fitzgerald was an undergraduate, when he saw the romantic Buzz Law kicking from behind his goal line with a bloody bandage round his head.", Jeffrey Meyers, op. cit., p. 21.

"[...] his figure was darker and stronger than Dick's with high lights along the rope-twists of muscle." (T 292). Après leur étreinte sur la plage, elle apprécie vivement cette force physique pure qui remplace les questionnements et interprétations de Dick :

Still attuned to Dick, she waited for interpretation or qualification; but none was forthcoming. Reassured sleepily and happily that none would be, she sank low in the seat and drowsed [...] (T 296).

De la même façon, malgré sa résistance première, Daisy succombe à la virilité de Tom doublée de sa force financière : "There was a wholesome bulkiness about his person and his position, and Daisy was flattered." (GG 157). Au moment où elle désire qu'une force extérieure moule son existence, Tom apparaît : "That force took shape in the middle of spring with the arrival of Tom Buchanan." (GG 157). Le collier de perles à trois cent cinquante mille dollars qu'il lui offre (GG 82) assoit définitivement sa position et lie inmanquablement son physique vigoureux à son compte en banque replet. A la fin du roman, Nick le voit entrer dans une bijouterie et imagine qu'il va sans doute, une fois encore, consolider ses forces par l'achat d'un nouveau collier, si ce n'est de boutons de manchettes cannibales à la Wolfshiem (GG 186). On devine cette même attirance presque charnelle pour la force de l'argent quand Beatrice conseille à son fils : "You must go into finance, Amory." (S 97). Enfin, cette matérialité puissante liée à la terre et à la force du corps apparaît dans *Gatsby* quand, après l'accident, les Buchanan sont aperçus calmement devant leur repas de poulet et de bière, apparemment indifférents aux événements de la soirée (GG 152).

Cependant la puissance corporelle ne demeure pas l'apanage de ces "nouveaux Césars", certains personnages féminins en sont également pétris. Myrtle, par exemple, est un personnage essentiellement corporel ; il n'est donc pas surprenant qu'elle soit attirée par Tom. Leur première rencontre est, avant tout, la rencontre de deux corps qui ne laissent aucune place à la parole :

"[...] I couldn't keep my eyes off him, but every time he looked at me I had to pretend to be looking at the advertisement over his head. When we came into the station he was next to me, and his white shirt-front pressed against my arm, [...]." (GG 42).

Comme Tom qui faisait barrière de son corps devant sa maison (GG 13), Myrtle semble obstruer la porte du garage : "[...] the thickish figure of a woman blocked out the light from the office door." (GG 31). Sa conversation sans intérêt se perd dans l'oubli alors que son corps impressionne de sa vitalité : "[...] there was an immediately perceptible vitality about her as if her nerves were continually smouldering." (GG 31). Son accident est présenté de façon presque animale, comme la fin brutale d'un corps sensuel et vigoureux et non comme celle d'un être humain (GG 144).

Nicole a, elle aussi, une certaine force corporelle, mais c'est une sorte de puissance qui couve comme un volcan, une puissance sculpturale qui se manifeste dans l'immobilité :

-her face could have been described in terms of conventional prettiness, but the effect was that it had been made first on the heroic scale with strong structure and marking, as if the features and vividness of brow and coloring, everything we associate with temperament and character had been molded with a Rodinesque

intension, and then chiseled away in the direction of prettiness to the point where a single slip would have irreparably diminished its force and quality (T 15).

Au début de leur relation, Dick remarque son visage statuesque avec admiration :

Her face, ivory gold against the blurred sunset that strove through the rain, had a promise Dick had never seen before: the high cheek-bones, the faintly wan quality, cool rather than feverish, was reminiscent of the frame of a promising colt- (T 140).

Cette image de la statue incarnant une certaine puissance physique se retrouve aussi dans *Gatsby*, Daisy et Jordan étant décrites comme deux "idoles d'argent" (GG 121). Myrtle semble, elle aussi, être apparentée à une statue lorsque McKee imagine le portrait qu'il pourrait faire d'elle : "I'd like to bring out the modelling of the features. And I'd try to get hold of all the back hair." (GG 37). N'oublions pas, en outre, que Jordan est une championne de golf et incarne donc nécessairement une certaine habileté physique.

Au début de *Tycoon*, Brady et Monroe Stahr sont tous deux comparés à des rouleaux compresseurs (LT 21). Il apparaîtra néanmoins rapidement que Stahr n'est pas un rouleau compresseur très résistant. En effet, il sera finalement écrasé par son entourage. Son corps suggère déjà cette fragilité que recèlent les héros fitzgeraldiens, qui semblent tous appartenir à l'élément gazeux plutôt qu'à la terre comme les "nouveaux Césars". Recevant la bague massive de Stahr, Cecilia remarque :

I had been thinking how oddly its bulk contrasted with his fingers, which were delicate and slender like the rest of his body, and like his slender face with the arched eyebrows and the dark curly hair (LT 23).

Plus loin, elle mentionne qu'il est malade et qu'il s'est évanoui plusieurs fois (LT 82). Il avoue lui-même à Kathleen qu'il ne nage plus car ses jambes sont devenues trop maigres (LT 95-96). Quant aux médecins, ils sont très pessimistes sur son état de santé (LT 108,128).

Cette vulnérabilité physique trahit une angoisse obsédante de l'auteur, peut-être même parfois un certain dégoût pour le corporel. Enfant, aux prises avec une pudeur excessive, Fitzgerald refusait de montrer ses pieds nus ; il notera dans son "Ledger" trois allusions à cette phobie de jeunesse :

He went to Atlantic City -where some Freudian complex refused to let him display his feet, so he refused to swim, concealing the real reason. They thought he feared water. There was a boy named Arnold who went barefooted in his yard and peeled plums. Scott's Freudian shame about his feet kept him from joining in. He took off John Wylie's shoes. He began to hear "dirty" words. He had a curious dream of perversion³⁸⁰.

Plus tard, lors d'une interview pour le *Smart Set*, il affirmera que cette répulsion disparut d'elle-même à l'adolescence, bien que plusieurs proches affirment qu'elle le poursuivit dans sa vie adulte³⁸¹. Cette image du pied maléfique sera d'ailleurs utilisée pour caractériser le diable dans *Paradise* (S 107-108). Cette aversion malade pour une partie

³⁸⁰ - Jeffrey Meyers, *ibid.*, pp. 12-13.

³⁸¹ - *Ibid.*, p. 13.

du corps évoluera en une profonde incertitude du point de vue sexuel³⁸². En outre, tout au long de sa vie, Fitzgerald sera hanté par le spectre de la tuberculose, la maladie des écrivains romantiques³⁸³. Obsédé par les désordres du corps, il prendra, en 1935, une éruption cutanée pour un symptôme de syphilis qu'il s'imaginait avoir contractée lors de ses rapports avec Lottie, une prostituée d'Asheville³⁸⁴.

Tous les héros fitzgeraldiens ont une apparence physique en total contraste avec celle des "nouveaux Césars" ; plus artistiques et intellectuels que sportifs, ils trahissent déjà dans leur corps la fragilité de leur mental. Tout comme Fitzgerald³⁸⁵, Amory ne réussit pas dans l'équipe de football de Princeton et ne reçoit pour tout trophée qu'une entorse du genou (*S* 46). Dans *The Beautiful*, le jeune Anthony est, lui aussi, plutôt frêle : "-a slim dark boy of medium height with a shy sensitive mouth." (*BD* 7). Il finit d'ailleurs dans une chaise roulante (*BD* 447). Dans *Tycoon*, Cecilia imagine qu'à la vue de Stahr, Brimmer a la pensée suivante : "'Is *this* all? This frail half-sick person holding up the whole thing.'" (*LT* 149). Dick a du charme mais, comme le suggèrent les comparaisons avec Tommy, ce n'est pas particulièrement un athlète. Du moins, ses capacités se sont émoussées avec l'âge car, lorsqu'il était étudiant, il était plutôt sportif : "[...] he thanked his body that had done the flying rings at New Haven, and now swam in the winter Danube." (*T* 114). Sur la plage, son corps peu viril attire l'attention grâce à ses costumes de bain excentriques. Rosemary le repère dès son arrivée : "a fine man in a jockey cap and red-striped tights" (*T* 4). La fois suivante, il parade sur le sable dans une tenue qui attire les regards : "[...] clad in transparent black lace drawers. Close inspection revealed that actually they were lined with flesh-colored cloth." (*T* 20). Cet accoutrement arrache à McKisco l'exclamation suivante : "'Well, if that isn't a pansy's trick!'" (*T* 20). Par ailleurs, son portrait physique est essentiellement composé de détails à propos de son visage, rien n'est dit du reste de son corps. Un peu comme pour la description pudique d'une beauté féminine, l'auteur mentionne son teint, sa chevelure, ses bras et ses mains, ses yeux, son nez et sa voix, aucune allusion n'est faite à sa virilité (*T* 18). Un peu de la même façon, Abe North, le double de Dick, est présenté à la manière d'une jolie femme comme "the tall blonde man" (*T* 14). Du point de vue corporel, le personnage de Gatsby est, lui, à peine ébauché. Certes, il est décrit comme ayant du charme et une certaine classe (*GG*

³⁸² - *Supra* Première Partie, Chapitre II, p. 98, note 56.

³⁸³ - En novembre 1915, il préféra baptiser "tuberculose" la crise de paludisme qui l'obligea à quitter momentanément Princeton. Son père ayant succombé à cette maladie, il la redoutait et prenait les précautions les plus absurdes pour protéger son entourage de la contagion, persuadé qu'il était de l'avoir contractée. Il s'avérera, d'ailleurs, qu'effectivement ses poumons étaient fragilisés, mais ce sera finalement une crise cardiaque qui causera sa mort, Jeffrey Meyers, *op. cit.*, pp. 31, 53, 251, 254, 261, 286, 305, 332-333.

³⁸⁴ - *Ibid.*, p. 258.

³⁸⁵ - "Conditionally admitted to the Class of 1917, he immediately wired his mother for football pads and shoes. Weighing only 138 pounds, he tried out for the freshman team and cut from the squad on the first day.", *ibid.*, p. 21. Il exprimera sa déception dans *The Crack-Up* (*CU* 40). Enfant, déjà, il s'était vu interdire le patinage en raison de ses chevilles trop fragiles, Matthew J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 28.

54,112), une silhouette fine et souple (GG 27), un visage bronzé et agréable, une coupe de cheveux impeccable (GG 56), mais son portrait physique demeure flou et énigmatique, comme le remarqua Fitzgerald lui-même³⁸⁶. Lors de leur première rencontre, Nick donne juste les indications suivantes : "[...] I was looking at an elegant young rough-neck, a year or two over thirty [...]" (GG 54). Il demeure pour le lecteur tout au plus une silhouette dans la nuit (GG 27,62). Physiquement, en fin de compte, c'est son mouvement de bras tendus vers la lumière verte (GG 27,188) qui marque le plus le lecteur ainsi que son sourire exceptionnel :

It was one of those rare smiles with a quality of eternal reassurance in it, that you may come across four or five times in life. It faced -or seemed to face the whole eternal world for an instant, and then concentrated on you with an irresistible prejudice in your favour (GG 54).

Monroe Stahr a ce même sourire magique :

Stahr smiled at Mr George Boxley. It was a kindly fatherly smile Star had developed inversely when he was a young man pushed into high places. Originally it had been a smile of respect toward his elders, then as his own decisions grew rapidly to displace theirs, a smile so that they should not feel it -finally emerging as what it was: a smile of kindness - sometimes a little hurried and tired, but always there - toward anyone who had not angered him within an hour. Or anyone he did not intend to insult, aggressive and outright (LT 41).

Il n'y a rien de corporellement puissant chez ces deux héros somme toute, mais il se dégage d'eux une élégance qui charme, tout comme chez Dick. Nick résume Gatsby à la perfection dans son expression "an unbroken series of successful gestures" (GG 8) ; plus que corps il est mouvement, plus que force il est charme et naïveté à l'image de Dick et de Stahr.

Si le corps affirme son importance par l'intermédiaire de certains personnages et dénonce la fragilité de tous les héros de Fitzgerald, le langage apparaît, lui, comme définitivement suspect. A ce propos, Le Vot démontre dans sa thèse que derrière le code social utilisant le langage se cache un autre code :

L'aventure amoureuse, chez Fitzgerald, trouve en ce code son langage privilégié. La parole est suspecte ou inadéquate. Inutile au moment où, tous les obstacles surmontés les amoureux sont réunis dans une communication ineffable, elle n'est alors que musique d'accompagnement ou silence³⁸⁷.

³⁸⁶ - Dans ses lettres, Fitzgerald a reconnu le flou qui existe quant au personnage de Gatsby. Le 20 décembre 1924, il écrit à Maxwell Perkins : "Strange to say, my notion of Gatsby's vagueness was OK. What you and Louise and Mr Charles Scribner found wanting was that: *I myself didn't know what Gatsby looked like or was engaged in and you felt it.*" Plus tard, il reprend ce thème : "Anyhow after careful searching of the files (of a man's mind here) for the Fuller Magee case and after having had Zelda draw pictures until her fingers ache I know Gatsby better than I know my own child." A John Peale Bishop, il confiera, le 9 août 1925 : "Also you are right about Gatsby being blurred and patchy. I never at any one time saw him clear myself -for he started as one man I knew and then changed into myself- the amalgam was never complete in my mind.", *The Letters of F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, pp. 191-192, 378. Edith Wharton dénonça cet aspect de Gatsby comme l'unique défaut du roman : "My present quarrel with you is only this: that to make Gatsby really Great, you ought to have given us his early career [...] instead of a short résumé of it. That would have situated him, & made his final tragedy a tragedy instead of a 'fait divers' for the morning papers.", lettre du 8 juin 1925 in Bernard Poli et André Le Vot, *The Great Gatsby de F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 211.

Cette méfiance à l'égard du langage est frappante dans le cas de la famille Warren. Le père est incapable de verbaliser sa faute malgré son désir de faire soigner Nicole. A Dohmler, qui lui conseille : "Suppose you start at the beginning and tell me everything.", il répond : "There isn't any beginning [...]" (T 124). Nicole est murée dans le même silence. Jusqu'à sa guérison en fin de roman, elle ne supporte pas le mot "père" (T 288) et se méfie du langage en général : "[...] she knew few words and believed in none, and in the world she was rather silent, contributing just her share of urbane humor with a precision that approached meagreness." (T 24-25). A la clinique, on lui a d'ailleurs interdit d'écrire à son père (T 120) à qui les médecins ont également recommandé une suspension complète de communication pour cinq ans au minimum (T 129). Prisonnière de son impossibilité de parler, Nicole exprime ses pensées et ses angoisses dans un monologue désordonné (T 158-159), un véritable flux de conscience, ou lors de ses crises nerveuses à la Villa Diana (T 35), à l'hôtel parisien (T 112), ou à la foire d'Agiri (T 188-193). Manifestement, le langage n'est pas son domaine, elle l'attribue entièrement à la gent masculine :

Talk is men. When I talk I say to myself that I am probably Dick. Already I have even been my son, remembering how wise and slow he is. Sometimes I am Doctor Dohmler and one time I may even be an aspect of you, Tommy Barban (T 161).

Son traumatisme semble l'avoir bloquée dans son utilisation du langage, elle a laissé cet exercice aux hommes, comme elle a dû abandonner sa virginité à Devereux Warren.

Malgré toutes ses tentatives littéraires, Amory n'est, lui non plus, pas très doué pour le langage. Incapable d'énoncer clairement ses idées et sentiments à Clara Page, qui représente son idéal féminin, mais dont le patronyme est aussi l'incarnation du littéraire, il s'avoue stupéfait de sa clairvoyance : "Center of target twice, Clara. How do you do it? You never let me say a word." (S 133). Elle répliquera d'une boutade qui indique sa méfiance vis-à-vis du langage : "Of course not -I can never judge a man while he's talking." (S 133).

Gatsby est lui aussi peu loquace et malhabile avec les mots. Lors de sa première rencontre avec Nick, il ne sait même pas se présenter correctement (GG 54). En outre, il passe par l'intermédiaire de Jordan pour demander à Nick d'organiser sa rencontre avec Daisy (GG 73) et semble à peine oser aborder le sujet, même lorsque tout est réglé. Quand il retrouve Nick après son entrevue avec Jordan, il lance quelques idées sans suite pour calmer sa nervosité, puis répond à la bonne nouvelle de façon apparemment complètement désinvolte : "Oh, that's all right,' he said carelessly." (GG 88). Ensuite, il bredouille alors qu'il tente de faire une proposition professionnelle maladroite à Nick : "He fumbled with a series of beginnings." (GG 89). Ses retrouvailles avec Daisy couronnent son incapacité à communiquer. De l'extérieur de la pièce, Nick n'entend rien de compréhensible : "[...] I heard a choking murmur and part of a laugh [...]" (GG 93). Une fois de plus, Gatsby ne trouve pas ses mots : "'We've met before,' muttered Gatsby." (GG 93). Mais, plus encore que Daisy, Tom semble complètement bloquer les capacités langagières du héros. Lors de leur première rencontre (GG 80), il s'évapore avant même

³⁸⁷ - André Le Vot, *L'Univers imaginaire de Francis Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 181.

qu'ils n'aient échangé quelque parole que ce fût. Quand Tom surgit chez Gatsby avec ses compagnons d'équitation (GG 108-111), la conversation est difficile et les malentendus multiples. Lors de la visite chez les Buchanan, Gatsby est littéralement pétrifié, il avoue à Nick : "I can't say anything in his house, old sport." (GG 126).

Le langage écrit ne semble pas plus valorisé. Comme nous l'avons déjà remarqué³⁸⁸, les lettres que s'adressent les personnages sont souvent détruites, se heurtant ainsi à la force physique. Alors que la lettre de Gatsby à Daisy se décompose dans l'eau de la baignoire, le collier offert par Tom résiste à la crise de l'héroïne et orne finalement son cou une demi-heure plus tard (GG 83), annonçant qu'elle a cédé à la force corporelle et financière de son futur époux. Tentant de s'opposer à son entourage, Daisy s'exclame : "Tell'em all Daisy's change' her mine. Say: 'Daisy's change' her mine!" (GG 83). Son erreur due à l'alcool et à l'émotion sur le mot "mine", qui devrait être "mind", indique déjà que son esprit se soumet à la force de la possession matérielle et non à celle de l'esprit. Les mots sont alors dissous dans l'eau, emportant avec eux la résolution de Daisy d'attendre son amant et de résister à la puissance du corps. La lettre adressée à Gatsby alors qu'il est à Oxford annonce donc la reddition de Daisy au pouvoir du corps et de l'argent.

Les lettres d'Anthony n'ont pas beaucoup plus de succès ; il les détruit lui-même avant de les envoyer à Gloria (BD 343), incapable d'exprimer ses vrais sentiments. Quant à la lettre de Mr Black à Gloria à propos de son hypothétique carrière cinématographique, elle devient d'abord pour la jeune femme déçue une abomination, "a white leprous spot" (BD 403), puis son contenu désolant n'est même pas transcrit en entier dans le roman avant sa destruction rageuse. Dick reçoit lui des lettres de son père qui sont, d'année en année, de plus en plus difficiles à déchiffrer (T 89).

L'oeuvre romanesque de Fitzgerald présente de nombreux exemples d'échecs d'écriture. Des projets littéraires ou scientifiques s'échafaudent, mais ne se réalisent jamais. Les cinq romans fourmillent d'oeuvres inachevées ; les seules menées à bien s'avèrent être de vulgaires succès commerciaux. Ces projets avortés consacrent "un triomphe de la léthargie" (BD 215). Comme l'"Ami Pierrot" de la chanson des enfants Diver (T 27), de nombreux personnages fitzgeraldiens pleurent sur leurs difficultés d'écriture et sur leurs projets inachevés. Richard Caramel et Mr McKisco sont les seuls à publier et à jouir de leurs succès littéraires, mais à quel prix ! Manifestement leur production est minable quoique lucrative.

La vocation de Caramel fut précoce : "From his undergraduate days as editor of The Harvard Crimson Richard Caramel had desired to write." (BD 74). Malgré des débuts journalistiques difficiles (BD 75), il entreprend son premier roman, "The Demon Lover", titre que Fitzgerald avait d'ailleurs envisagé pour *The Beautiful*³⁸⁹. Après quelques hésitations, ce roman connaît un franc succès (BD 141). Tout émoustillé par sa réussite, Caramel disserte sur sa technique : "I'm certainly writing faster and don't seem to be thinking as much as I used to." (BD 188). Déjà Anthony craint qu'il ne se laisse aller à la

³⁸⁸ - *Supra* Deuxième Partie, Chapitre II, pp. 256-257.

³⁸⁹ - Henry Dan Piper, *F. Scott Fitzgerald: A Critical Portrait*, op. cit., p. 82.

facilité :

"Don't let the victor belong to the spoils." "You mean write trash?" (BD 188).

Caramel analyse pompeusement ses sensations d'auteur :

"I get a thing I call sentence-fever that must be like buck-fever -it's a sort of intense literary self-consciousness that comes when I try to force myself. But the really awful days aren't when I think I can't write. They're when I wonder whether writing is worth while at all -I mean whether I'm not a sort of glorified buffoon." (BD 188).

Finalement, en deux ans Caramel est un jeune auteur à succès, bien que toutes ses oeuvres ne soient pas de qualité : "[...] none attained the personality of 'The Demon Lover,' and there were several that Anthony considered downright cheap." (BD 222). Cette médiocrité gêne peu Caramel qui prétend vouloir ainsi élargir le nombre de ses lecteurs à la manière de Twain et de Shakespeare (BD 222). A la fin du roman, il est tombé très bas littérairement mais sa superbe est sans pareille malgré les sourires méprisants qu'il suscite chez les jeunes critiques brillants (BD 422). Du fond de sa déchéance, Anthony n'a pas, lui, perdu ses capacités de discernement et est horrifié de l'orgueil mal placé de son ami qui, dans sa bibliothèque, a déposé audacieusement huit de ses oeuvres, dont sept particulièrement mauvaises, entre Twain et Dreiser (BD 422). Vaniteux à l'extrême, Caramel se vante d'être "Le Thackeray de l'Amérique" (BD 423) et critique vertement, clin d'oeil de Fitzgerald, ce fameux "This Side of Paradise" que tout le monde lit (BD 421). La rencontre entre les deux anciens amis se termine sur un portrait de Caramel : "[he was] laboring over his trash far into those cheerless hours when the fire dies down [...]" (BD 423).

Dans *Tender*, lors de la première arrivée de Rosemary sur la plage des Diver, McKisco est rapidement présenté par sa femme comme écrivain : "[...] my husband wrote the first criticism of Ulysses that ever appeared in America.". Puis elle renchérit: "My husband is finishing his first novel, you see." (T 8). Incapable de tenir sa langue, elle s'apprête même à révéler toute l'intrigue de ce roman en gestation au grand énervement de McKisco qui craint que quelqu'un ne lui vole ses idées (T 9). Juste avant le duel, la description de sa chambre caractérise le désordre d'où peut surgir l'écriture :

The table was covered with papers which he assembled with some difficulty into a long letter; the writing on the last pages was very large and illegible. In the delicate light of electric lamps fading, he scrawled his name at the bottom, crammed it into an envelope and handed it to Abe. "For my wife." (T 44).

Parmi ses plus profonds regrets se trouve son roman interrompu avant d'être achevé :

"I never have finished my novel. That's what makes me so sore. [...] I'm principally a literary man. [...] I've made lots of mistakes in my life -many of them. But I've been one of the most prominent -in some ways-" (T 44).

Cette épreuve terminée, on retrouvera McKisco tout guilleret à bord du navire qui ramène Dick en Europe après les funérailles de son père. Il est alors considéré par les journaux comme "[la] plus précieuse cargaison" du bateau (T 205). Tout comme Caramel, McKisco est à la mode (T 205). Ses livres ne sont que des pastiches des oeuvres des meilleurs auteurs de son temps (T 205), mais apparemment cela plaît. Un peu plus modeste que Caramel, il se contente de goûter son succès avec plaisir :

He was no fool about his capacities -he realized that he possessed more vitality than many men of superior talent, and he was resolved to enjoy the success he had earned. "I don't think I've got any real genius. But if I keep trying I may write a good book." (T 206).

Caramel et McKisco sont des écrivains médiocres, mais, du moins, ont-ils publié quelques écrits ; les autres personnages n'atteignent même pas ce résultat. S'imaginant être "un génie littéraire" (S 49), Amory essaie constamment de produire des poèmes, mais le résultat est douteux et sa participation aux magazines et clubs littéraires universitaires ne s'avère pas vraiment fructueuse non plus (S 48,103). Exalté par l'alcool et la vitesse automobile après une soirée animée, il se sent l'âme d'un poète : "He had the ghost of two stanzas of a poem forming in his mind" (S 83). Le poème en prose défile alors vaguement dans son esprit mais restera toujours à l'état embryonnaire car subitement une femme arrête la voiture pour leur annoncer l'accident de Dick Humbird, son inspiration est alors coupée net. Plus tard, pendant un cours de littérature, il écrit à grand peine un stupide poème sur les Victoriens (S 141-142). Devant ses échecs poétiques, son ami Tom lui conseille d'essayer le roman, mais Amory semble peu motivé :

"Trouble I get distracted when I start to write stories -get afraid I'm doing it instead of living- get thinking maybe life is waiting for me in the Japanese gardens at the Ritz or at Atlantic City or on the lower East Side." "Anyway," he continued, "I haven't the vital urge." (S 197).

Son désir et son inspiration ne sont pas très intenses. En fin de roman, il conclura négativement sur ce que ses aventures amoureuses ont suscité comme création littéraire chez lui :

Isabelle, Clara, Rosalind, Eleanor, were all removed by their very beauty, around which men had swarmed, from the possibility of contributing anything but a sick heart and a page of puzzled words to write (S 238).

Il n'a même pas été capable de conserver son poste de publicitaire où il aurait pu faire un travail d'écriture plus modeste, certes, mais du moins tangible et rémunérateur (S 171,188). Eleanor, qui, elle aussi, s'essayait à la poésie sous l'inspiration amoureuse, n'a pu produire que quelques vers parsemés d'innombrables points de suspension (S 202-203). Amory juge cette production insatisfaisante, il est vrai qu'elle atteste en effet de l'incapacité de la jeune fille à verbaliser ses pensées de façon élégante et originale. Répondant à un de ses poèmes, il adoptera néanmoins ce même style tout en points de suspension (S 218-220).

Anthony est lui l'écrivain raté par excellence, il se croit capable d'écrire mais ne produit absolument rien. Il envisage "la création théorique d'essais sur les papes de la Renaissance" (BD 13), promet "une histoire du Moyen-Age" à son grand-père, tout en pensant subitement à "une histoire des papes de la Renaissance rédigée d'un point de vue nouveau" (BD 15) et il lance à Gloria qu'il lui écrira une pièce (BD 137). Malgré quelques travaux préparatoires, les résultats sont maigres : "[...] not one line of actual writing existed at present, or seemed likely ever to exist. He did nothing-" (BD 16). Son désir d'écriture et son ardeur à la tâche sont particulièrement limités, il préfère se distraire avec ses amis :

Anthony was glad he wasn't going to work on his book. The notion of sitting

down and conjuring up, not only words in which to clothe thoughts but thoughts worthy of being clothed-the whole thing was absurdly beyond his desires (BD 17-18).

Il est évident que dans ces conditions il ne sera jamais écrivain, les italiques de "he" et "his" impliquent toute l'ironie qu'inspire sa soi-disant vocation littéraire. Il est incapable d'être celui qui non seulement utilise les mots qui font sens, mais aussi celui, derrière eux, qui leur impose une signification. Malgré les livres retirés à la bibliothèque grâce à Caramel, il ne réussit pas à commencer à rédiger :

That these books were still piled on his desk in the original order of carriage, that they were daily increasing his liabilities by twelve cents, was no mitigation of their testimony. They were cloth and morocco witnesses to the fact of his defection (BD 54).

Il prépare tout juste une introduction : "a Chestertonian essay on the twelfth century by way of introduction to his proposed book" (BD 189). Gloria finit par saisir que toutes ces prétentions littéraires ne sont qu'illusion et affirme franchement ses doutes quant au travail effectif de son époux :

"Work!" she scoffed. "Oh, you sad bird! You bluffer! Work -that means a great arranging of the desk and the lights, a great sharpening of pencils, and 'Gloria, don't sing!' and 'Please keep that damn Tana away from me,' and 'Let me read you my opening sentence,' and 'I won't be through for a long time, Gloria, so don't stay up for me,' and a tremendous consumption of tea or coffee. And that's all. In just about an hour I hear the old pencil stop scratching and look over. You've got out a book and you're 'looking up' something. Then you're reading. Then yawns -then bed and a great tossing about because you're all full of caffeine and can't sleep. Two weeks later the whole performance over again." (BD 211-212).

Quand la situation financière du couple devient franchement catastrophique, il tente de rédiger six nouvelles sous le pseudonyme de "Gilles de Sade". Elles sont si mauvaises qu'elles lui valent trente et une lettres de refus : "[...] thirty-one rejection slips, headstones for the packages that he would find lying like dead bodies at his door." (BD 303). Ses efforts littéraires s'avèrent très infructueux : "They were six [stories] altogether, six wretched and pitiable efforts to 'write down' by a man who had never before made a consistent effort to write at all." (BD 302-303). Il fait ensuite une dernière tentative, "Anthony resumed his abortive attempts at fiction." (BD 304), et reconnaît finalement que ce n'est pas sa voie. Il n'est même pas capable d'écrire des lettres à son épouse quand il est à l'armée (BD 343). Fitzgerald dira impitoyablement de lui : "[Anthony Patch] is one of those many with the tastes and weaknesses of an artist but with no actual creative inspiration."³⁹⁰. Il avait d'ailleurs prévu comme titre possible pour le roman : *The Diary of a Literary Failure*³⁹¹.

Gatsby, pour sa part, ne fait aucune tentative littéraire, même ses soi-disant études à Oxford s'avèrent n'avoir été qu'un stage de cinq mois offert aux officiers après l'armistice

³⁹⁰ - *The Letters of F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 163.

³⁹¹ - Henry Dan Piper, *op. cit.*

GG 73,78,135). Quant à sa bibliothèque, elle renferme une multitude d'ouvrages jamais lus dont les pages n'ont même pas été coupées (GG 51-52). Ce ne sont que de petits blocs décoratifs qui rappellent la plaisanterie écrite par Fitzgerald à Zelda : "I wish you read books (you know those things that look like blocks but come apart on one side)"³⁹². Cette bibliothèque nie la force de l'écriture car elle est uniquement décorative, quoique les livres soient néanmoins de véritables ouvrages, au grand étonnement d'Owl-eyes (GG 51-52).

Monroe Stahr n'a pas d'ambitions littéraires personnelles, mais il souhaite utiliser au mieux ses écrivains pour favoriser sa création cinématographique. Malgré les difficultés, ces derniers ont toute confiance en lui : "As a 'free lance' writer Wylie White had failed from lack of caring, but here was Stahr to care, for all of them." (LT 54-55). Les difficultés des écrivains à Hollywood qui se devinent dans *Tycoon* font évidemment écho aux frustrations ressenties par Fitzgerald quand il y fut employé lui-même³⁹³. A propos d'écrivains sur le point d'abandonner Hollywood, Stahr reconnaît les faiblesses de l'industrie cinématographique :

"These are good writers [...] and we don't have good writers out here." "Why, you can hire anyone!" exclaimed his visitor in surprise. "Oh, we hire them, but when they get out here, they're not good writers -so we have to work with the material we have." (LT 71-72).

Même Cecilia qui prétend aimer les écrivains déclare : "Writers aren't people exactly. Or, if they're any good, they're a whole lot of people trying so hard to be one person." (LT 19). De concert, Stahr et Brimmer finissent dans leur conversation par tirer à boulets rouges sur cette profession : "When my mind came back into the room, they had destroyed the poor writers -Brimmer had gone so far as to admit they were 'unstable'." (LT 142).

Dick avait lui des dispositions et des ambitions d'écriture scientifique, mais tout comme son ami Abe North, qui ne compose plus de musique, son ardeur va progressivement s'éteindre. Abe North a succombé à l'hégémonie du corps ; aux dépens de la création, il est désormais "mauvais musicien" mais "bon nageur" (T 8). Dick abandonne, lui, son traité médical pour se concentrer sur le corps de Nicole en tant que femme et patiente, puis sur le sien propre afin de retrouver un plaisir physique qui lui fait défaut. Au début du roman, il annonce déjà : "I may even abandon what you call my 'scientific treatise.'" (T 61). Dans le Livre II, son collègue Franz remet en cause ses petites publications de vulgarisation, mais l'excuse car il est américain (T 136-137). Cela signifierait-il qu'en matière d'écriture l'Amérique pourrait absorber plus facilement une certaine superficialité ? Franz ne s'explique pas sur ce sujet, mais il met Dick en garde :

"Soon you will be writing little books called 'Deep Thoughts for the Layman,' so simplified that they are positively guaranteed not to cause thinking." (T 137).

Encore motivé, Dick imagine un titre ronflant pour son traité, "This title would look monumental in German." et, en effet, la traduction placée en note est impressionnante,

³⁹² - *The Letters of F. Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 133.

³⁹³ - Pour les difficultés de Fitzgerald en tant qu'écrivain à Hollywood, voir Aaron Latham, *Crazy Sundays: F. Scott Fitzgerald in Hollywood* (New York, Pocket Books, 1975), *passim*.

voire presque ridicule (T 145). Il a par ailleurs avoué à Nicole son besoin impératif d'écrire : "[...] it's a confession of weakness for a scientist not to write." (T 160). Cependant, perturbé par son mode de vie luxueux, il étale ses documents sur son bureau de la Villa Diana, prévoit un développement plus fouillé de son premier petit livre, *A Psychology for Psychiatrists*, mais ne réussit pas à lancer son écriture (T 164-165). Les doutes s'intensifient et le traité s'enlise. A la fin du roman, alors que sa déchéance signifie l'oubli complet de ses ambitions d'écriture, c'est Nicole qui, sans doute sur un sentiment de culpabilité, lui suggère d'utiliser sa propre histoire pour son livre :

**"Why not add the new classification to your book?" "I have thought of it-
'Furthermore and beyond the psychoses and the neuroses-'" (T 299).**

Tender s'achève sur un Dick qui, semble-t-il, s'illusionne encore sur ses capacités, mais qui n'a toujours rien produit et pour qui l'écriture demeure un éternel mélange de documents en cours de rédaction : "[...] he [...] always had a big stack of papers on his desk that were known to be an important treatise on some medical subject, almost in process of completion." (T 312). Ce traité demeurera certainement toujours un désir inassouvi.

Somme toute, de nombreux personnages fitzgeraldiens, et particulièrement les héros, préfigurent la faillite du pouvoir créateur tant redouté par Fitzgerald pour lui-même³⁹⁴. Plongeant dans la facilité ou l'inactivité, aucun ne mène à bien un projet d'écriture de qualité. Souvent le désir d'écrire est là, ainsi qu'une sensation de communication avec des instances supérieures, qui pourraient incarner l'inspiration, mais rien ne se concrétise jamais. L'écrivain frustré ressent une éternelle sensation de découverte et de perte, "a rhythm of finding and losing, finding and losing" (T 166), et les tourments physiques semblent alors dominer le désir d'écrire. Le corps affirme sa suprématie à travers sa fragilité. En fait, il demeure irrémédiablement marqué par la lettre qui incarne le désir inconscient³⁹⁵, cette lettre qui fixe et annule la jouissance tout à la fois³⁹⁶. Au début de *The Beautiful*, Anthony est plein d'espoir :

His soul thrilled to remote harmonies; he heard the strum of far guitars and waters lapping on a warm Mediterranean shore - for he was young now as he would never be again, and more triumphant than death (BD 126).

Cependant cette impression de communion avec l'univers ne produira rien de constructif, comme dans le cas de Nick qui, lui aussi, ressent une certaine émulation et l'imminence d'une révélation, mais ne sait pas la verbaliser :

Through all he said, even through his appalling sentimentality, I was reminded of

³⁹⁴ - En 1939, à New York, sur l'insistance de Sheilah Graham, Fitzgerald rencontra le Docteur Hoffmann : "Beyond the physical problem, Dr Hoffmann said Scott believed himself finished as a writer. 'I don't have it any more. It's gone, vanished,' he told the psychiatrist.", Robert Westbrook, *Intimate Lies: F.Scott Fitzgerald and Sheilah Graham. Her Son's Story* (New York, Harper Collins, 1995), pp. 311-312.

³⁹⁵ - "Un seul et même texte, ou mieux une seule et même lettre, tout à la fois constitue et représente le désir inconscient [...]", Serge Leclair, *Psychanalyser* (Paris, Editions du Seuil, 1968), p. 57.

³⁹⁶ - "[...] le trait de la lettre se dessine 'originellement' comme une barre qui fixe et annule la jouissance [...]", *ibid.*, p. 122.

something - an elusive rhythm, a fragment of lost words, that I had heard somewhere a long time ago. For a moment a phrase tried to take shape in my mouth and my lips parted like a dumb man's, as though there was more struggling upon them than a wisp of startled air. But they made no sound, and what I had almost remembered was uncommunicable forever (GG 118).

Dans les confrontations de personnages se devine aisément l'importance du corps. Gatsby, avec sa lettre détrempée et son argent d'origine douteuse, ne fait pas le poids face à un Tom musculaire muni d'un collier de perles concret et d'une fortune héritée et bien palpable. Ce que Gatsby qualifie de "juste personnel" (GG 158), c'est la force du corps et, apparemment, elle est supérieure à celle du discours. D'ailleurs, lors de leur première rencontre à New York, Gatsby disparaît physiquement, littéralement annulé par la présence de Tom : "I turned toward Mr Gatsby, but he was no longer there." (GG 80). De la même manière, la culture et les connaissances scientifiques de Dick s'effondrent face à la puissance de Tommy le guerrier. Confrontés à des femmes essentiellement corporelles et sans ambitions spirituelles, les héros voient leurs capacités et espoirs de création s'effondrer. Les personnages corporels réussissent à faire place nette sur leur passage, balayant ceux qui s'attachent aux mots et brisant leurs espoirs de création. Cependant l'équilibre est instable et jamais définitif car le corps porte lui aussi ses blessures, même si elles ne sont pas toujours visibles à l'oeil nu. Derrière un corps superbe, comme celui de Nicole par exemple, se cache une blessure psychologique éminemment destructrice. La beauté corporelle dissimule souvent le dysfonctionnement mental. Parfois les corps ne sont plus que des marionnettes entre les mains des médecins, comme le suggère l'évocation de la ville de Zurich, patrie du jouet (T 117). Même le corps du puissant Tommy est vulnérable³⁹⁷. La fragmentation menace le corps ; sa suprématie n'était peut-être qu'une illusion. D'ailleurs l'auteur ne mènera jamais à bien son projet de roman ayant pour héros un personnage puissant physiquement : Philippe "Count of Darkness"³⁹⁸. Manifestement marqué par la lettre, le corps ne fait que traduire la puissance destructrice du manque.

III La manie des listes

Dans son ouvrage *Trois heures du matin*, R.Grenier a intitulé un chapitre "Les listes"³⁹⁹. Il y rappelle la manie de l'auteur pour les listes et cite quelques exemples originaux : listes de maladies, de mots d'argot nouveaux, de femmes qui lui avaient plu,

³⁹⁷ - *Supra* Deuxième Partie, Chapitre II, p. 265.

³⁹⁸ - A propos de Philippe, André Le Vot remarque que Fitzgerald ne parvient pas à faire vivre un héros qui réussit dans la vie et marque de son influence le cours de l'histoire, *Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 385. Matthew J. Brucoli précise, lui, que le personnage de Philippe était basé discrètement sur Hemingway. Il s'agissait d'un héros d'une grande résistance physique qui serait suivi depuis sa jeunesse jusqu'à un âge avancé et se comporterait toujours en véritable héros moyenâgeux, *op. cit.*, p. 455.

³⁹⁹ - Roger Grenier, *Trois heures du matin*. *Scott Fitzgerald, op. cit.*, pp. 179-180. Sheilah Graham remarque également : "Plans and lists were the spine of his life.", viennent ensuite de nombreux exemples, *College of One* (Harmondsworth, Penguin, 1969), pp. 63-67. Dans *The Crack-Up*, Fitzgerald décrit lui-même sa frénésie de listes lors de son effondrement (CU 41).

de voyages agréables ou non, "de commandants de cavalerie, de joueurs de football, de villes, d'airs populaires, de cruches, d'époques heureuses, de dadas, des maisons qu'[il] avait habitées, et de toutes [ses] paires de souliers". Cette manie se retrouve dans son écriture romanesque et caractérise également certains de ses personnages. Elle est si récurrente et frénétique qu'elle constitue peut-être une parade au malaise du corps. En outre, elle est liée à une obsession de l'accumulation et de la collection qui était aussi caractéristique d'un auteur assez conservateur malgré sa vie de nomade⁴⁰⁰.

Chez Fitzgerald, les étudiants et les jeunes gens semblent affectionner particulièrement les listes. Gatsby avait, dans sa jeunesse, dressé sur un vieux livre une liste de bonnes résolutions et de comportements à observer et à éviter (GG 180). Dans son texte, Fitzgerald reproduit exactement ce fameux "EMPLOI DU TEMPS" du 12 septembre 1906, respectant une disposition en colonnes et des horaires en chiffres. Dans *Paradise*, il nous donne en un schéma comportant deux colonnes de cinq rubriques les différences entre "The Slicker" et "The Big Man" (S 40). Cette double liste semble sortir directement du cahier d'un Amory encore indécis sur la catégorie à choisir. Plus tard, découragé, le héros essaiera de résumer son parcours en une liste de six points entrecoupés de quelques remarques de l'auteur (S 95). Tom, l'ami d'Amory, a lui rédigé un poème qui, mis à part les six derniers vers, n'est qu'une longue liste d'écrivains américains, chaque prénom suivi du nom constituant un vers (S 198-199). En fait, *Paradise* pourrait être perçu comme une longue liste d'auteurs et d'oeuvres. En effet, selon Dorothy Ballweg Good, dans un article intitulé "'A Romance and a Reading List': The Literary References in *This Side of Paradise*"⁴⁰¹, le roman cite soixante-quatre titres et quatre-vingt dix-huit auteurs. Ceci n'est pas sans rappeler les listes de lecture établies par l'auteur pour l'éducation de Sheilah Graham, travail évoqué par cette dernière dans l'ouvrage *College of One*⁴⁰².

Les jeunes gens ne sont pas les seuls à établir des listes. Stahr passe en revue les films qui sont en projet et, après réflexion, il en élimine quatre qui étaient tangents : "borderline pictures" (LT 114). Ensuite, il en replace un qui avait été abandonné : "And he put back on his list, a difficult picture that he had tossed to the wolves, to Brady and Marcus and the rest, to get his way on something else." (LT 114). Pour résoudre leurs problèmes de logement, mais plutôt, en réalité, leurs incertitudes sur la vie, Anthony et Gloria aimeraient que leurs amis leur fournissent une liste de locations possibles (BD 171). Face à la naïveté de Gloria, Caramel s'écrie avec ironie : "Unfortunately, I've mislaid my list of little gray houses with swamp maples around them -but I'll try to find it." (BD 172). Lors de son premier jour à Wall Street, Anthony a droit à un exposé sur les perspectives de carrière. Deux cas se distinguent, les plus chanceux sont bien sûr ceux

⁴⁰⁰ - Dans un article, Zelda a décrit avec humour tous les objets inutiles que le couple Fitzgerald transportait lors de ses voyages, Zelda Fitzgerald, "Auction Model 1934", *The Collected Writings* (London, éd. par Matthew J. Bruccoli, Little Brown and Co, 1992), pp. 433-438.

⁴⁰¹ - In Andrew Hook, "Cases for Reconsideration: Fitzgerald's *This Side of Paradise* and *The Beautiful and Damned*", *Scott Fitzgerald: The Promises of Life*, op. cit., p. 27.

⁴⁰² - Sheilah Graham, op. cit., passim.

qui intéressent le héros :

**"How about the man who gets it there at thirty?" inquired Anthony politely.
"Why, he gets up here, you see." He pointed to a list of assistant vice-presidents upon the folder (BD 228-229).**

Dans *Tender*, Dick a choisi un titre pour son traité qui équivaut à une véritable liste, et ceci d'autant plus quand il est traduit en allemand (T 145). Dans *Gatsby*, malgré son inquiétude à propos du héros, et peut-être pour la tromper, Nick essaie de travailler le lendemain de l'accident : "I tried to list the quotations on an interminable amount of stock, then I fell asleep in my swivel-chair." (GG 161). Ce travail de liste l'a peut-être un peu ennuyé, mais il lui a aussi apporté le repos.

Les activités des personnages de Fitzgerald sont souvent rythmées par des listes. Nicole semble les utiliser particulièrement souvent ; elle est décrite pour la première fois dans le roman en train de faire une liste à partir d'un livre posé sur le sable (T 4). Elle adore faire des courses et cette frénésie d'achats est décrite en plusieurs occasions ; elle est d'ailleurs souvent en compagnie de Rosemary qu'elle semble initier à ce genre d'activité. La jeune fille commence par l'observer de loin en train de sortir d'une boutique les bras chargés de coussins (T 13). Plus tard, Nicole repart à la charge: "Nicole bought from a great list that ran two pages, and bought the things in the windows besides." (T 54), suit alors l'énumération sans fin de ses nouvelles acquisitions. Plus loin, fatiguée de la dissipation d'Abe, elle sort et retrouve Rosemary pour une deuxième série de courses dont les divers éléments sont à nouveau énumérés en détails (T 97). Bien que Dick ne soit pas lui un adepte des courses, la rue offre à ses yeux une liste variée de magasins et de produits :

"1000 chemises" [...] "Papeterie," "Pâtisserie," "Solde," "Réclame" -and Constance Talmadge in "Déjeuner de Soleil," and farther away there were more sombre announcements: "Vêtements Ecclésiastiques," "Déclarations de Décès" and "Pompes Funèbres." (T 91).

Ce catalogue d'établissements résume "La vie et la mort." (T 91), petite phrase laconique de l'auteur qui clôt l'énumération dans une certaine dérision. Nicole fait aussi des listes de voyage très élaborées : elle a imaginé "the 'light trip list'" et "the 'heavy trip list'" (T 256). En illustration de cette technique de voyageurs aguerris, l'auteur cite tout le matériel déchargé du train pour le séjour des Diver à Boyen. Cette abondance de bagages est sans doute une évocation des nombreux voyages des Fitzgerald :

[...] four wardrobe trunks, a shoe trunk, three hat trunks, and two hat boxes, a chest of servants' trunks, a portable filing-cabinet, a medicine case, a spirit lamp container, a picnic set, four tennis rackets in presses and cases, a phonograph, a typewriter. Distributed among the spaces reserved for family and entourage were two dozen supplementary grips, satchels and packages, each one numbered, down to the tag on the cane case (T 255-256).

Myrtle est elle aussi une adepte des listes. Lors de la petite soirée à New York, elle s'exclame :

"I'm going to make a list of all the things I've got to get. A massage and a wave, and a collar for the dog, and one of those cute little ash-trays where you touch a spring, and a wreath with a black silk bow for mother's grave that'll last all

summer. I got to write down a list so I won't forget all the things I got to do." (GG 42-43).

Elle s'accroche frénétiquement à ces éléments disparates comme s'ils consacraient sa nouvelle position sociale et incarnaient tout ce qu'elle veut représenter.

Mis à part les objets, les romans de Fitzgerald regorgent de listes de personnes établies par l'intermédiaire des personnages ou simplement par l'auteur lui-même dans ses descriptions. Dans *The Beautiful*, les rues du dimanche soir sont bondées de monde, individus anonymes énumérés selon leur profession : "[...] book-keepers, ticket-sellers, office managers, salesmen, and, most of all, clerks -clerks of the express, of the mail, of the grocery, of the brokerage, of the bank." (BD 69). Maury Noble a, lui, établi deux listes de personnes qu'il a confiées à sa téléphoniste : "She had a list of half a dozen people to whom he was never at home, and of the same number to whom he was always at home." (BD 44). Dans *Tycoon*, lorsque Stahr rejoint son domicile à la nuit tombée, il trouve dans sa bibliothèque une liste de noms de personnes l'ayant appelé en son absence (LT 114). Ces noms propres sont placés une fois encore en une colonne parfaite qui tranche avec le reste du texte et qui se termine par "etc", suggérant une liste plus longue en réalité. Dans *Tender*, submergé par le poids de son ascendance, Franz énumère pour Dick la liste de ses aïeux qui semblent veiller sur lui, mais aussi l'observer sans indulgence, du fond de leur sépulcre ou du haut de leur statue commémorative (T 131). Dans *Paradise*, Amory erre dans les rues à la recherche d'une adresse, son cerveau embrumé mêlant le nom de ses anciennes amours, les numéros de rue qui défilent et les calculs relatifs à sa situation financière (S 235).

Dans sa biographie, J.Meyers remarque :

***Fitzgerald's Ledger and Notebooks reveal that he was a habitual maker of lists, and the catalogue of the names of people who came to Gatsby's West Egg mansion in the summer of 1922, which opens Chapter IV and is one of the wittiest sections of the novel, is the greatest list he ever made*⁴⁰³.**

Cette longue liste dressée par Nick (GG 67-68) est un chef-d'oeuvre d'ironie et de jeux de mots sur les noms propres des invités de Gatsby. Le même procédé est repris dans *Tender*, mais de façon plus modeste (T 16). Cette fois Dick et ses amis étudient dans le *New York Herald* la liste des clients de l'"Hotel Palace" à Vevey. Les patronymes sont de nouveau très savoureux et suscitent rires et commérages. Cette activité semble leur être familière puisque Nicole fait la remarque suivante : "We found some fine ones in the news of Americans last week, [...]" ; elle se remémore alors les noms les plus amusants qu'ils avaient repérés (T 16-17). Lors de ces jeux sur la nomination, Fitzgerald jongle avec le Nom-du-père. Nicole est particulièrement intéressée par ces jeux car ces listes nominatives évoquent la loi de filiation et de parenté, et c'est précisément en ce point que réside son problème principal. De toute évidence, l'auteur s'attache là à la question du système symbolique.

Les noces donnent lieu également à l'arrivée de nombreux invités. Dans *Gatsby*, cent personnes réparties dans quatre wagons spéciaux arrivèrent avec Tom pour son mariage (GG 82), mais cette fois les noms ne sont pas détaillés. Pour le mariage de Gloria et

⁴⁰³ - Jeffrey Meyers, *op. cit.*, pp. 126-127. Matthew J. Brucoli a également fait le même type de remarque, *op. cit.*, p. 258.

Anthony, le sous-chapitre "The Ushers" présente les amis du marié ; apparaissent : "The First Young Man", "The Second Young Man", "The Third Young Man", "The Fourth Young Man", "The Fifth Young Man" et "The Sixth Young Man" (BD 151-154). Sont également cités : Maury, Dick, Otis et Cable. Tous les prénoms et appellations sont placés les uns au-dessous des autres car le sous-chapitre est rédigé sous forme dramatique, les noms des locuteurs précédant leurs paroles. L'introduction explique qu'il y a six jeunes hommes dans la bibliothèque d'Adam Patch (BD 151). Par déduction, il semblerait qu'en fait Dick soit "The First Young Man", Otis "The Second Young Man", Maury "The Third Young Man" et Cable "The Sixth Young Man". En effet, dès que le prénom de chacun apparaît, progressivement les appellations anonymes correspondantes disparaissent et le passage se termine avec l'utilisation des quatre prénoms mentionnés et des deux appellations anonymes restantes : "The Fourth Young Man" et "The Sixth Young Man". Deux hommes restent donc sans nom, de plus, les quatre autres ne sont désignés que par leur prénom. Ainsi, au moment du mariage de Gloria et d'Anthony, jour transitoire où la jeune femme va changer de nom, les témoins semblent, eux, avoir perdu ce qui les rattache à leurs origines. Une fois encore, Fitzgerald semble poser le problème du système symbolique.

Les romans de Fitzgerald contiennent également de nombreuses listes d'amis et de relations amoureuses. *Paradise* pourrait être perçu comme la liste des aventures amoureuses successives d'Amory. Dans *The Beautiful*, Gloria accumule les flirts : "[...] and everywhere she went, boys, boys, boys." (BD 79). Anthony lui dira d'ailleurs : "What a career! I suppose I ought to be furious because you've kissed so many men." (BD 181). Cependant, à la veille de ses noces, la jeune femme consulte son journal intime avec mélancolie et décide de mettre fin à sa frivolité : "[...] the eyes of many men seemed to look out at her from their half-obliterated names." (BD 144). Défilent alors noms et souvenirs, puis l'auteur conclut :

What a list! ...And, after all, an obsolete list (BD 145).

Tournant les pages, elle revoit la suite de dates et d'événements du mois d'avril (BD 145-146), puis atteint la date du 24 où elle affirmait avoir décidé d'épouser Anthony. Elle avait alors énuméré en quatre points numérotés entre parenthèses et inscrits les uns au-dessous des autres les quatre sortes d'époux qui existent selon elle (BD 146-147). Elle termine sur la dernière date du 8 juin et passe alors en revue avec nostalgie les 8 juin 1912, 1910 et 1907 (BD 147-148) avant d'inscrire "FINIS" en lettres capitales imposantes à la fin du journal et de le ranger définitivement (BD 148).

Dans *Tycoon*, très fidèle au souvenir de sa femme, Stahr déclare : "Pictures are my girl." (LT 86) ; il accumule donc les productions cinématographiques et non les conquêtes féminines. Dick lui aussi est un mari fidèle, du moins jusqu'à sa déchéance, il comptabilise plutôt de nombreux amis et êtres fragiles attirés par sa personnalité :

Rosemary was one of a dozen people he had "worked over" in the past years: these had included a French circus clown, Abe and Mary North, a pair of dancers, a writer, a painter, a comedienne from the Grand Guignol, a half-crazy pederast from the Russian Ballet, a promising tenor they had staked to a year in Milan (T 86-87).

Adorant recevoir, il prévoit sans cesse des listes d'invités. Au début du roman, il avertit Nicole avec son porte-voix qu'il a invité Mrs Abrams, "les deux jeunes gens", mais aussi

quelques autres personnes (T 25). A Rome, Rosemary avouera avec aplomb à Dick qu'elle a eu six cent quarante amants, mais ne les passera pas tous en revue comme Gloria (T 211). Avec les inconnues qu'il repère au hasard de ses déplacements⁴⁰⁴, Dick se constitue une liste fantasmagorique de femmes à conquérir. Il devient une sorte de Don Juan potentiel avec son catalogue des "Mille e tre"⁴⁰⁵. Pour avoir l'impression de conquérir "la Femme" et de résoudre alors ses problèmes matrimoniaux, il lui faudrait toutes les posséder. Cependant, à l'inverse de Don Juan, son fantasme ne prendra forme qu'une seule fois, avec Rosemary. Ce besoin de tout avoir de façon exhaustive indique un désir de loi et d'ordre taxinomique qui ferait barrage au désordre et au chaos où sont plongés les personnages. Cette obsession serait une manière de s'illusionner sur les possibilités de contrecarrer Thanatos.

Ainsi, de nombreux personnages semblent se raccrocher continuellement et désespérément à des listes de personnes, de lieux ou d'objets selon la manie bien particulière de l'auteur, qui introduit de la sorte de multiples énumérations dans son écriture romanesque. Ce comportement obsessionnel est d'ailleurs franchement exposé par Amory auprès de Darcy :

"Why do I make lists?" Amory asked him one night. "Lists of all sorts of things?" "Because you're a mediaevalist," Monsignor answered. "We both are. It's the passion for classifying and finding a type." (S 100).

Il est intéressant de rappeler qu'Anthony aussi est attiré par le médiéval, du moins au début du roman (BD 15) et, qu'en tant que médecin, Dick aime disséquer et classer pour mieux comprendre (T 116,246). Cependant, cette manie des listes a certainement une signification plus profonde qu'il reste à élucider.

Cette obsession des listes va souvent de pair, comme le suggérait le cas de Nicole et sa frénésie d'achats, avec un besoin d'acquisition et d'accumulation. Argent, objets et personnes accumulés deviennent alors un rempart contre une certaine angoisse. L'accumulation est de première importance comme le laisse supposer une certaine tradition de Princeton. Lors des représentations de "Ha-Ha Hortense!", une demi-douzaine de vagabonds est invitée et joue le rôle d'étudiants de Yale afin de s'assurer un avenir brillant, "[...] amassing fortunes or votes or coupons or whatever they choose to amass." (S 58-59). Il leur suffit de sortir à une certaine réplique selon les superstitions en vigueur à Yale. Dans *Tender*, l'installation des Diver à la plage atteste de l'incontrôlable manie des courses de Nicole :

[...] four large parasols that made a canopy of shade, a portable bath house for dressing, a pneumatic rubber horse, new things that Rosemary had never seen, from the first burst of luxury manufacturing after the War, and probably in the hands of the first purchasers (T 17).

A la fin du roman, tout un nouveau matériel supplémentaire surgira encore sur la plage (T 278). Apparemment, le monde économique et commercial est aux pieds d'une Nicole qui achète maladivement tout ce qu'elle trouve sur son passage. Fitzgerald dresse alors la

⁴⁰⁴ - *Supra* Deuxième Partie, Chapitre II, p. 289.

⁴⁰⁵ - Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni* (Livret de Da Ponte, 1787), Acte I, scène 2.

longue liste de toute l'activité économique nécessaire pour satisfaire les besoins de la jeune femme (*T* 54). Dans *The Beautiful*, sont énumérés quelques uns des nombreux cadeaux de mariage reçus par le jeune couple Patch (*BD* 142-143). Fitzgerald décrit une classe sociale riche qui accumule argent et objets avec vigueur. Le grand-père Patch regorge d'argent, il garde jalousement les soixante quinze millions de dollars qu'il a amassés (*BD* 4). Tom Buchanan, dont la famille est "énormément riche", dépense une partie de sa fortune pour son écurie (*GG* 12). Gatsby consacre son argent à la création d'un lieu éblouissant, une vraie corne d'abondance censée attirer Daisy. Il prétend avoir dans sa jeunesse collectionné des pierres précieuses, notamment des rubis (*GG* 71-72). Il a aussi gardé toutes les coupures de journaux concernant Daisy pendant leurs années de séparation (*GG* 100). Gatsby, Nick et Caramel entassent inutilement sur leurs rayons des quantités de livres qu'ils ne liront jamais (*GG* 51-52,10, *BD* 422). Gatsby n'ouvrira même pas les siens ; quant à Nick qui lançait au début du roman "There was so much to read [...] I bought a dozen volumes [...]. And I had the high intention of reading many other books besides." (*GG* 10), il repartira dans l'Ouest sans avoir concrétisé ses bonnes intentions. La bibliothèque d'Anthony remplit un pan de mur complet, mais son activité littéraire est, nous l'avons vu, plus que réduite. En revanche, depuis son enfance il a une passion pour sa collection de timbres. Très tôt, elle était déjà assez complète : "[...] enormous, as nearly exhaustive as a boy's could be-" (*BD* 7). Elle constituait un bon apprentissage pour un futur héritier censé accumuler argent et biens. Elle le suivra partout (*BD* 7,281), symbole de son plaisir d'accumulation, jusqu'à sa crise de nerfs finale où, dans sa folie, il la dispersera en une pluie multicolore (*BD* 446-447). McKee collectionne lui les photographies qu'il a prises de sa femme depuis leur mariage, cent vingt-sept à ce jour précise-t-elle à Nick (*GG* 36).

L'auteur joue lui-même sur les énumérations afin de suggérer une frénésie d'accumulation : énumérations d'écoles (*S* 29), de clubs universitaires (*S* 47-48), de soldats morts et enterrés dans le nord de la France (*T* 58), de boissons dénommées "the humbler poisons of France" (*T* 94), du contenu fantastique d'un serveur qui aurait été scié en deux (*T* 31), de matériel militaire (*T* 57) ou de riches familles de Chicago (*T* 126).

Il devient maintenant évident que cette stratégie obsessionnelle vise à obstruer une béance grâce à une accumulation d'objets ou de personnes : Dick élargit inlassablement le cercle de ses amis, Nicole achète frénétiquement et Gatsby accumule les richesses jusqu'à l'absurde. Leur tendance irrépressible à la taxinomie proclame un besoin de tout dire. S'appuyer sur les signifiants de ces innombrables listes observées précédemment permet alors de vivre et de "ne pas céder sur son désir"⁴⁰⁶. Seuls les signifiants peuvent constituer les réponses du réel. Le fantasme sera alors l'habillage du manque qu'éprouve le corps. Gloria déclare avec clairvoyance : "There's no beauty without poignancy and there's no poignancy without the feeling that it's going, men, names, books, houses -bound for dust- mortal-" (*BD* 167). L'accumulation rassure, mais elle conduit malgré tout à la mort. Dick se sent d'ailleurs englouti tel un "gigolo" (*T* 201) par cette profusion que lui procure son mariage avec une fille Warren : "[...] he was constantly inundated by a trickling of goods and money." (*T* 170). Dans *The Beautiful*, Anthony a accumulé une garde-robe impressionnante : "He became an exquisite dandy, amassed a rather pathetic

⁴⁰⁶ - Voir Nestor Braunstein, *op. cit.*, p. 311.

collection of silk pajamas, brocaded dressing-gowns, and neckties too flamboyant to wear [...] (BD 8). Cette manie est décuplée dans le cas de Gatsby et rappelle la boutique de *Tender* "1000 chemises" (T 91) :

He took out a pile of shirts and began throwing them, one by one, before us, shirts of sheer linen and thick silk and fine flannel, which lost their folds as they fell and covered the table in many coloured disarray. While we admired he brought more and the soft rich heap mounted higher - shirts with stripes and scrolls and plaids in coral and apple-green and lavender and faint orange, with monograms of indian blue (GG 99).

Cette accumulation de chemises constitue un signifiant chargé de masquer la béance ressentie par Gatsby, de même que la lumière verte ou l'image qu'il a de son amour pour Daisy. La jouissance peut être rattachée au signifiant hors du sens et Gatsby s'illusionnera sur le voile qu'il a cru jeter sur sa fêlure originelle tant que Daisy restera un signifiant, une lumière verte, échappant ainsi à tout ce qui est "personnel" (GG 158). Mais lorsque Daisy s'avère être faite de chair et de sang, lorsqu'elle cesse d'être uniquement un signifiant, l'illusion s'écroule. Déjà lors de leurs retrouvailles, la lumière verte avait perdu son rôle de signifiant, "His count of enchanted objects had diminished by one." (GG 100) ; le tour de Daisy n'allait donc pas tarder. Très vite, les richesses qu'il a accumulées ne seront plus que des biens mal acquis qui émeuvent une Daisy que ne touchent que le corporel et le concret (GG 99). Les signifiants viennent avec l'angoisse, ils ont partie liée avec elle. Le fantasme ne fonctionnera qu'avec des points de butée qui le fixent et le retiennent au sol, il nécessite une "fixion" permettant la fiction. Cependant, lorsque ces points d'attache s'élargissent et se transforment en une correspondance parfaite avec la réalité, le fantasme est détruit.

Toutes ces listes établies par les personnages ou ces énumérations faites par l'auteur seraient donc une façon d'ordonner le monde, de se l'approprier et d'éclipser l'angoisse de la chair. Elles seraient un moyen d'obstruer la béance de la Chose. Si l'écriture suppose un manque qui est transformé positivement par le texte, l'auteur tente donc, à l'instar de ses personnages, de voiler une douleur du corps en ayant recours à l'écriture. Il répète alors ce manque avec les graphèmes de l'écriture et tente inconsciemment de "démasquer le réel"⁴⁰⁷. C'est dans cet instant orgasmique recherché par Gatsby (GG 188) que l'écrivain pourra rencontrer cette lettre "constitutive de l'ordre inconscient"⁴⁰⁸. Ces listes indiquent la multiplicité et la discontinuité auxquelles se heurte l'être ; elles traduisent "tout autre chose que l'Un de la fusion universelle", comme la liste de femmes qu'évoque Lacan pour expliquer qu'"il n'y a pas *La femme*"⁴⁰⁹. Le corps, qui semblait

⁴⁰⁷ - Tout comme le psychanalyste, mais de manière plus intuitive et inconsciente, l'écrivain tente de "démasquer le réel". En effet, "[...] le fait de 'démasquer le réel', c'est-à-dire de réaliser par l'interprétation la mise en évidence du manque dans l'ordre littéral, constitue le modèle de la chose interdite [...]", Serge Leclaire, *Démasquer le réel* (Paris, Editions du Seuil, 1971, Collection Points, 1983), p. 26.

⁴⁰⁸ - Serge Leclaire, *Psychanalyser, op. cit.*, p. 130. Leclaire remarque : "A qui interrogerait naïvement pour savoir où et comment peut se rencontrer, sans risque d'erreur, la lettre dans sa mi-prise, je répondrais volontiers que c'est précisément dans l'expérience orgasmique, tant il me paraît vrai qu'elle, et qu'elle seule, fait apparaître, sans autre médiation, le fait littéral, *Démasquer le réel, op. cit.*, p. 68.

affirmer sa suprématie au premier abord, est en fait pleinement assujetti à la lettre car c'est elle qui le marque de telle sorte qu'il devienne érogène en fixant la syncope d'une différence. Elle est ce stigmate de plaisir qui permet l'affleurement de la jouissance⁴¹⁰.

IV L'ordre de la lettre

Pour Fitzgerald, la lettre prime sur le corps, elle est l'unique solution aux tourments physiques et psychologiques, mais aussi l'essence de toute chose. Il sait lire au-delà de la surface du corps ; son écriture semble déchiffrer l'inconscient humain à son insu. Il est un Pygmalion qui crée non pas à partir de la matière physique mais de la lettre. Il donne vie à un univers de sa propre création, aussi bien dans son quotidien que dans son oeuvre littéraire. Tout au long de sa vie de mari, d'amant et de père, il essayera de façonner les femmes de son entourage à sa convenance⁴¹¹. En même temps, il les utilisera continuellement comme source d'inspiration dans son écriture, ceci allant même jusqu'au plagiat dans le cas de Zelda⁴¹². Ces femmes qu'il veut mouler à sa guise semblent d'ailleurs toutes porter son nom en anagramme ou paronomase au sein du leur propre, comme si la marque de Pygmalion était apposée partout. Le prénom "Zelda" contient exclusivement des lettres présentes dans "Fitzgerald" ; il en va de même pour Sheilah Graham dont seuls le "h" et le "m" n'appartiennent pas à "Francis Scott Fitzgerald". Enfin, le choix du prénom de sa fille, "Frances Scott" surnommée "Scottie", est tout à fait parlant⁴¹³. Tandis qu'il essaie de créer son univers, ses compagnes et sa légende⁴¹⁴ de toutes pièces en les mettant à son diapason, il semble mélanger le monde réel avec celui de l'imagination et de l'écriture ; alors ses proches, aussi bien que son oeuvre, deviennent une vaste expansion de son nom. Lacan a insisté sur l'importance déterminante du nom

⁴⁰⁹ - Jacques Lacan, *op. cit.*, pp. 15, 68.

⁴¹⁰ - Cf. Serge Leclaire, *Psychanalyser, op. cit.*, pp. 68, 74, 94.

⁴¹¹ - "His creation of the College of One, his pedagogical letters to Scottie, his suggestions even to Zelda in the hospital that she should broaden her literary horizons, all underscore the importance that he placed on knowing and profiting from good reading.", Sheilah Graham, *The Real F. Scott Fitzgerald Thirty-Five Years Later* (New York, Grosset and Dunlap, 1976), p. 188. Citant l'énergie dépensée par Fitzgerald dans ses tentatives d'éducation de Zelda, Sheilah et Scottie, Nancy Milford remarque : "In this Scott revealed a penchant for making Galateas of his women, simultaneously undertaking to stimulate and direct the lives of his daughter, his wife and his mistress. It took valuable time from his novel, but it was as if by educating his women he formed a buffer against his personal bogies of alcohol, debt, and sickness.", *Zelda Fitzgerald, op. cit.*, p. 347.

⁴¹² - Zelda sera flattée d'être la muse de Fitzgerald, mais dénoncera le plagiat de ses propres écrits par son mari : "It seems to me that on one page I recognized a portion of an old diary of mine which mysteriously disappeared shortly after my marriage, and also scraps of letters which, though considerably edited, sound to me vaguely familiar. In fact, Mr Fitzgerald -I believe that is how he spells his name- seems to believe that plagiarism begins at home.", *Zelda Fitzgerald, "Friend Husband's Latest", op. cit.*, p. 388.

⁴¹³ - Zelda voulait appeler son enfant "Patricia", Fitzgerald avait choisi "Francis Scott" car il était sûr que ce serait un garçon. Juste avant le baptême, des religieuses conseillèrent de transformer "Francis" en "Frances" pour que le prénom soit plus féminin, Joan M. Allen, *Candles and Carnival Lights: The Catholic Sensibility of F. Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 92.

propre⁴¹⁵ ; Barthes, pour sa part, affirme que "La littérature est exploration du nom."⁴¹⁶. L'oeuvre de Fitzgerald se révèle comme un vaste jeu, inconscient sans doute, sur les lettres du nom de l'auteur. Le nom "Gatsby", né de l'imagination du héros⁴¹⁷, semble surgir du patronyme de l'auteur dans ses sonorités. Avant même d'être un personnage et un corps, le héros est un nom auquel il est fait régulièrement allusion quand Nick précise où il habite (GG 11,17,21) et quand il évoque le début de sa première soirée chez son voisin (GG 47,50,51). Ensuite, c'est un nom que Daisy entend par hasard (GG 84), puis, finalement, c'est un nom qui, tel un fil d'Ariane, mène Wilson jusqu'à sa victime. De "Gad's Hill", le meurtrier chemine vers "Gatsby's house" puis "Gatsby's name" (GG 167), lente progression jusqu'au nom qui prend corps et devient victime. Gatsby mort est alors relayé par l'arrivée de Mr Gatz (GG 173) et c'est un brutal retour aux origines qui s'opère. Dans *Tycoon*, Monroe Stahr devait mourir dans un accident d'avion et c'est la jeune Frances (LT 182), nom évocateur de l'auteur et de sa fille, qui devait découvrir la carcasse de l'appareil.

Comme le suggérait la manie des listes examinée précédemment, le dit et l'écrit protègent le corps, ils aident à son apaisement et à sa guérison. Ce n'est pas par hasard si l'invité de Gatsby, Owl-eyes, qui est ivre depuis une semaine, s'est retiré dans la bibliothèque pour retrouver ses esprits (GG 52). Le cas de Nicole est, lui, particulièrement flagrant. Dès le début du roman, elle est décrite aux prises avec l'écriture et, du fond de sa névrose, elle se raccroche à la transcription et la traduction d'une recette de "poulet à la Maryland" comme si là résidait tout son espoir de guérison. Sur la page (T 4), elle établit d'abord une liste à partir d'un livre, on la voit ensuite tout entière accaparée par une recette : "[...] looking through a recipe book for chicken Maryland." (T 15)). Plus tard, elle se remet à la broderie : "Nicole having copied her recipe picked up a piece of sewing." (T 17). Le travail de la lettre sera poussé jusqu'à la traduction pour un apaisement parfait de l'âme. Dans son monologue intérieur, elle affirme avec la force du désespoir : "Everything is all right -if I can finish translating this damn recipe for chicken à la Maryland into French." (T 161). Déjà la traduction est en cours puisque le "chicken Maryland" du début (T 15) est devenu "chicken à la Maryland" (T 161). Quand la pression devient trop forte, elle laisse échapper sa tension en "inhumanité verbale" (T 112) ou en un flux de

⁴¹⁴ - Matthew J. Bruccoli a montré comment Fitzgerald et Hemingway mettaient constamment leur vie en scène pour créer leur légende, *Scott and Ernest: The Authority of Failure and the Authority of Success* (London, The Bodley Head, 1978), *passim*. Sheila Graham écrit elle : "Scott and Zelda had worked hard at becoming legends -that was the fabric of their lives. Perhaps it was not quite real. But it was still the cloth they had made to wear.", *op. cit.*, p. 51.

⁴¹⁵ - "Le sujet aussi bien, s'il peut paraître serf du langage, l'est plus encore d'un discours dans le mouvement universel duquel sa place est déjà inscrite à sa naissance, ne serait-ce que sous la forme de son nom propre.", Jacques Lacan, *Écrits I* (Paris, Editions du Seuil, 1970), pp. 251-252.

⁴¹⁶ - Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, Editions du Seuil, 1966), p. 52.

⁴¹⁷ - Taylor Alderman a montré comment Gatsby s'est engendré lui-même à partir du jeune démuné du Middle West qu'il était. A cet effet, il joue sur les mots et avec les lettres : "Gatz be-gat Gats-be. Gats-by was begat by-Gatz.", "The Begetting of Gatsby", *Modern Fiction Studies* (hiver 1973-1974), vol. 4, pp. 563-565.

conscience désordonnée (T 158-161). A bord du "Margin", elle est attirée par Tommy qui lui parle en français, mais elle hésite encore à adopter cette nouvelle langue :

"Talk English to me, Tommy." "Parlez français avec moi, Nicole." (T 267).

Plus tard, devenu son amant, Tommy exigera à nouveau d'elle de changer de langue, mais en la tutoyant cette fois-ci :

"Parle français." "Very well," and she asked again in French. "Do you like what you see?" (T 289-290).

Hésitant entre les deux langues, elle passe de l'une à l'autre, utilisant l'anglais pour exprimer son indignation :

She broke away, shocked and indignant, and cried in English: "Is that why you wanted to talk French?" Her voice quieted as the butler came with sherry. "So you could be offensive more accurately?" (T 290).

Retrouvant son calme et son assurance, elle poursuit en français. Elle perçoit le bout du tunnel et adopte cette nouvelle langue pour un nouvel amour et une nouvelle vie. Sa traduction de la recette est certainement accomplie maintenant, elle-même se trouve traduite dans un autre corps qu'elle sait désormais maîtriser. Sa guérison a vu progressivement un réinvestissement de sa part dans le langage. Ce lent processus a commencé dès la clinique avec les quelques cinquante lettres adressées à Dick en huit mois (T 119). Ensuite, elle ressentira un temps la force illusoire du mot-valise "Dicole" (T 103) qui semble lui assurer une fusion protectrice et parfaite. Plus tard, Tommy lui reprochera son silence, mais elle remarquera : "Since I was well the first time I talked a lot to Dick late at night [...]" (T 161). Elle finira par avoir le courage de déclarer :

"I've gotten very fond of Tommy, Dick." [...] "You don't care for me any more," she continued. "It's all just habit. Things were never the same after Rosemary." (T 306).

Tommy prendra le relais pour réclamer le divorce au nom de la jeune femme : "Tommy faced Dick, saying: 'I think Nicole wants a divorce -I suppose you'll make no obstacles?'" (T 307). Délivrée de sa névrose et de son mariage, sa première réaction naturelle serait encore de dire son bonheur à Dick, c'est-à-dire, en quelque sorte, d'exprimer sa reconnaissance au médecin qui l'a guérie :

But also she felt happy and excited, and the odd little wish that she could tell Dick all about it faded quickly. But her eyes followed his figure until it became a dot and mingled with the other dots in the summer crowd (T 308).

Pour Nicole les soins du corps par l'expression ont réussi, mais d'autres personnages ne réagissent pas aussi bien. Abe North se laisse aller à une déchéance complète malgré les tentatives de ses amis pour ralentir sa chute. En bon médecin de l'âme, Dick essaie de le calmer avec un jeu d'anagrammes, mais il regarde cela avec répugnance (T 108). Le jeu de lettres devient la condition *sine qua non* pour qu'Abe reste à l'hôtel avec Dick, mais le malade se révolte sans réussir à s'exprimer pleinement : "'What are anagrams? Haven't I had enough strange-'" (T 108). Le mot "alcohol" lui est interdit, il est pourtant le seul qu'il souhaiterait étaler sur la table car c'est son obsession. Elle deviendra également celle de Dick, comme le soupçonne déjà le compositeur du fond de sa détresse : "'I bet you can spell alcohol,' Abe plunged his hand among the counters. 'Can I come back if I can spell alcohol?'" (T 108). En présumant ainsi des capacités de Dick à épeler le mot alcool, Abe

montre qu'il devine déjà la faille secrète du héros et sa future dissipation. Le seul mot qui intéresse le musicien déchu, car il est l'unique évasion et qu'il rime avec le prénom de la femme aimée et interdite, Nicole, lui est rigoureusement refusé ; il s'apprête alors pour le plongeon définitif :

"You can come back if you want to play anagrams." Abe shook his head resignedly. "If you're in that frame of mind there's no use -I'd just be in the way." He waved his finger reproachfully at Dick (T 108).

Trop engagé sur le chemin sans retour, Abe n'a plus la volonté de croiser les lettres pour se construire une nouvelle vie faite de nouveaux mots. Le corps demeure marqué quand les mots ne viennent pas ; à l'inverse de Nicole, Abe ne réussit pas à se hisser vers la vie grâce à la parole et à l'écrit. A l'instar d'Abe, Dick perd progressivement son emprise sur les lettres et sur les mots. Au fur et à mesure, il délaisse ses écritures et préfère la solitude à la parole : "Dick didn't want to talk -he wanted to be alone [...]" (T 169)⁴¹⁸. Son choix de se présenter à l'hôtel comme "Mr and Mrs Diver instead of Doctor and Mrs Diver" (T 161) annonçait déjà le refus d'un titre qui ne lui correspondait plus. Il finit éliminé en douceur du roman ; malgré une brillante intervention au cours d'un congrès médical (T 313), il doit quitter Lockport et, finalement, il n'écrit plus à Nicole (T 313) et se dissout dans la fin du roman sans mot dire.

En dépit de leurs échecs, les héros de Fitzgerald demeurent profondément attachés à la parole et à l'écrit. Ce sont les lettres de Nicole qui ont attiré l'attention de Dick sur la jeune femme (T 119-123), puis ses chansons l'ont envoûté (T 135). Plus tard, à Rome, dans la chambre de Rosemary, la conversation prend une tournure presque épistolaire : "He sent his words to her like letters, as though they left him some time before they reached her." (T 210). Les mots semblent à la fois permettre les relations et s'interposer entre les personnes. Dans le train, perturbé par la crise de Nicole à l'hôtel, Dick essaye de se réfugier dans la lecture pour se calmer. Il tente de placer le livre entre eux afin d'éviter la communication, mais sa lecture est difficile, il finira par faire semblant de dormir (T 166).

Dans *Gatsby*, le héros est très sensible aux mots. Malgré ses livres jamais lus, c'est dans la bibliothèque qu'il choisit de faire ses premiers aveux à Jordan (GG 59). Dans sa folle entreprise visant à récupérer Daisy, les mots sont de toute évidence largement plus importants que le corps, d'ailleurs la relation physique de Gatsby et Daisy n'est jamais clairement évoquée, surtout après leurs retrouvailles. Se fiant à la puissance des mots, il compte annuler ses quatre dernières années de solitude grâce à une petite phrase :

He wanted nothing less of Daisy than that she should go to Tom and say: "I never loved you." After she had obliterated four years with that sentence they could decide upon the more practical measures to be taken (GG 116-117).

Pour lui, la force du verbe est telle qu'elle peut permettre d'arrêter le temps :

"Can't repeat the past," he cried incredulously. "Why, of course you can!" [...] "I'm going to fix everything the way it was before," he said determinedly. "She'll see." (GG 117).

Dans ces conditions, son obsession pour le dit va s'intensifier, il n'aura de cesse que

⁴¹⁸ - Dans *The Crack-Up*, Fitzgerald exprimera ce même désir de solitude (CU 41).

Daisy n'ait prononcé la fameuse phrase, tout le reste sera sans importance car "juste personnel" (GG 158). Lors de la scène au "Plaza Hotel" (GG 132-142), ce seront les mots qui marqueront la défaite du héros. Il s'accroche alors fanatiquement à l'adverbe "never" qu'il veut que Daisy prononce devant Tom. Il commence par lancer à ce dernier : "'Your wife doesn't love you,' [...] 'She's never loved you. She loves me.'" (GG 137). Il attend ensuite que Daisy scelle son amour pour lui avec les mêmes termes : "'Daisy, that's all over now,' he said earnestly. 'It doesn't matter any more. Just tell him the truth - that you never loved him - and it's all wiped out forever.'" (GG 138). Mais la jeune femme ne parvient pas à prononcer la phrase voulue ; l'air hébété, elle bafouille : "'Why -how could I love him- possibly?'" (GG 138). Tel un professeur, Gatsby la reprend : "'You never loved him.'" (GG 138). Daisy répétera la phrase avec difficulté (GG 138), mais devant les invocations de Tom, elle craque et ajoute le mot qui fait tout basculer pour Gatsby :

"Oh you want too much!" she cried to Gatsby. "I love you now - isn't that enough? I can't help what's past." She began to sob helplessly. "I did love him once -but I loved you too." (GG 139).

Gatsby est complètement abasourdi par ce "too" qu'il répète avec insistance sans comprendre : "'You loved me *too*?'" (GG 139). Dès lors, les mots se retournent contre lui car Tom sait les utiliser à son avantage : "The words seemed to bite physically into Gatsby." (GG 139). Daisy cède à l'influence de Tom : "'Even alone I can't say I never loved Tom,' she admitted in a pitiful voice. 'It wouldn't be true.'" (GG 139). Frappé de panique, Gatsby fait une dernière tentative, mais Tom manie les mots avec adresse et prononce les termes adéquats qui jettent le trouble dans l'esprit de Daisy et permettent au mari triomphant de laisser rentrer son épouse seule avec Gatsby sans appréhension (GG 141). En effet, Daisy est terrorisée par l'évocation de Meyer Wolfshiem et de Walter Chase, ainsi que par les termes "'drug-stores", "grain alcohol", "bootlegger", "stunts", "jail", "betting laws" et les phrases accusatrices suivantes : "'You're one of that bunch that hangs around with Meyer Wolfshiem- [...]'", "'You ought to hear Walter on the subject of *you*.'", "[...] 'but you've got something on now that Walter's afraid to tell me about.'" (GG 140-141). Les mots détruisent complètement l'image féerique et romantique qu'elle avait de Gatsby. Attaché aux mots, Gatsby se trouve démis par eux ; finalement, Nick remarque : "He looked -and this is said in all contempt for the babbled slander of his garden- as if he had 'killed a man'." (GG 141). Trahi par des mots qui ne savent pas refléter sa vérité, il est incapable d'assurer sa défense :

[...] he began to talk excitedly to Daisy, denying everything, defending his name against accusations that had not been made. But with every word she was drawing further and further into herself, so he gave that up [...]. (GG 141).

C'est bien son "nom" qu'il doit défendre puisque, comme tout son univers, il est de sa propre fabrication, mais il tente de le faire sans succès et Nick remarquera plus tard : "'Jay Gatsby' had broken up like glass against Tom's hard malice [...]" (GG 154). Le nom qu'il s'était forgé s'est brisé et avec lui tout son personnage ; arrivera ensuite Mr Gatz, qui imposera de nouveau le nom originel du héros.

Dans *Paradise*, Amory Blaine dit être "un génie littéraire" (S 49), d'ailleurs sa mère l'encouragea dès son jeune âge : "She fed him with sections of the 'Fêtes Galantes' before he was ten [...]" (S 13). Son admiration sans bornes et sans issue pour Clara Page

indique clairement son attachement à l'écriture. Le nom de la jeune femme la lie immanquablement à la trace écrite et, en effet, elle manie les mots admirablement : "She could make fascinating and almost brilliant conversation out of the thinnest air that ever floated through a drawing-room." (S 130). Elle apprécie la lecture et a véritablement des dons de conteuse, même sur les sujets les plus anodins :

But Clara talking, Clara telling a slender tale of a hatpin and an inebriated man and herself...People tried afterward to repeat her anecdotes but for the life of them they could make them sound like nothing whatever (S 130).

A la manière d'un écrivain de talent, son utilisation des mots et sa personnalité transfigurent une situation ou un décor médiocres en réalité étincelante :

Deepest of all in her personality was the golden radiance that she diffused around her. As an open fire in a dark room throws romance and pathos into the quiet faces at its edge, so she cast her lights and shadows around the rooms that held her, until she made of her prosy old uncle a man of quaint and meditative charm, metamorphosed the stray telegraph boy into a Puck-like creature of delightful originality (S 130).

En fouillant dans sa bibliothèque, Amory découvrira avec émotion un poème composé lorsqu'elle était écolière qu'il lui enverra vivement (S 131). Elle lui apparaît définitivement comme l'incarnation de l'idéal féminin.

Monroe Stahr, pour sa part, n'a aucune prétention littéraire. Il trahit même un manque de culture évident. A Kathleen, qui lui dit que son père a publié *Last Blessing*, il réplique : "I don't read." (LT 132). Il ne connaît pas les grands dramaturges grecs classiques qu'il prend pour des cinéastes (LT 75) et, quand Kathleen lui parle de Spengler, il demande innocemment : "Who was Spengler?" (LT 109). Cependant, il sait manipuler les mots pour susciter des images. Au début du roman, il réussit à tenir Boxley en haleine avec une petite histoire de sa composition chargée de lui faire comprendre comment composer ses scripts (LT 43). Il a un véritable don de narrateur : "Stahr was an artist only [...]" (LT 125). Il sait ce qui fera un bon film, il sait quand une scène doit être préservée dans toute sa longueur (LT 70), il sait quand elle ne traduit pas le synopsis qu'il avait aimé au premier abord :

"But it's not the story," said Stahr. "I've told you many times that the first thing I decide is the kind of story I want. [...] This is not the kind of story I want. The story we bought had shine and glow -it was a happy story. This is full of doubt and hesitation. The hero and heroine stop loving each other over trifles -then they start up again over trifles. After the first sequence, you don't care if she never sees him again or he her." (LT 50).

Stahr est celui qui peut traduire les mots en images qui captiveront le spectateur.

En tant que narrateurs, Nick et Cecilia affirment leur importance par l'intermédiaire du discours. Cecilia remarque qu'elle a déjà tenté d'écrire ses mémoires (LT 9). Nick annonce avec un certain orgueil ses capacités littéraires : "I was rather literary in college -one year I wrote a series of very solemn and obvious editorials for the Yale News-" (GG 10). Il a bien rempli sa bibliothèque et déclare avec enthousiasme :

There was so much to read [...] I bought a dozen volumes on banking and credit and investment securities, and they stood on my shelf in red and gold like new

money from the mint, promising to unfold the shining secrets that only Midas and Morgan and Maecenas knew. And I had the high intention of reading many other books besides (GG 10).

Il passe d'ailleurs une heure par jour à la bibliothèque de son travail (GG 63). A la fin du roman, il devient une sorte de prolongement du héros par son approbation et grâce à sa narration ; il affirme : "[...] his protest continued in my brain [...]" (GG 172). Les événements font surgir dans son esprit d'étranges cauchemars semblables à des passages de roman fantastique : "West Egg, especially, still figures in my most fantastic dreams. I see a night scene by El Greco [...]" (GG 183). Il décrit cette scène quasi picturale comme si lui-même était romancier. Côté Gatsby semble avoir libéré son esprit et son expression. Il peut enfin livrer au lecteur une vision verbalisée de la quête du héros et de tous les hommes dans les dernières lignes du roman (GG 187-188). Lui qui pressentait les choses sans pouvoir les formuler, peut, à la fin du roman, voir et exprimer ses sensations à la manière d'un écrivain. Ainsi, le roman semble jaillir de sa plume et sa voix de narrateur prend toute la force que lui confère le "I", qui n'est plus uniquement un "eye" d'observateur, mais un "I" correspondant à un véritable agent actif de la narration⁴¹⁹.

Bien que le monde des mots soit avant tout l'apanage des héros et des narrateurs, d'autres personnages prétendent également à un certain attachement à ceux-ci. Même Tom, le personnage le plus corporel qui soit, se dit déstabilisé par un livre, "*The Rise of the Colored Empires* by this man Goddard" (GG 19). Bien sûr il semble qu'il fasse erreur sur l'auteur⁴²⁰, néanmoins l'ouvrage l'a frappé et Nick est en consterné : "As for Tom, the fact that he 'had some woman in New York' was really less surprising than that he had been depressed by a book." (GG 27). Dans *Tender*, la froide Baby ne trouve, elle, de réalité à ses sentiments que dans leur expression verbale : "Her emotions had their true existence in the telling of them." (T 310).

Le corps est soumis à la lettre et en reste profondément perturbé quand les mots ne viennent pas car "être c'est avant tout être dit, montré, imagé, redit."⁴²¹ Si "le mot engendre le meurtre de la chose, [s'il] faut que la chose se perde pour être représentée"⁴²², le mot devient aussi l'instrument d'une création pour l'écrivain qui n'a

⁴¹⁹ - "Nick becomes an artist, then, not simply because he is the voice through whom Gatsby's story is told, but because what he learns in the novel is the refinements of perception and imagination.", Joseph N. Riddel, "F. Scott Fitzgerald, the Jamesian Inheritance and the Morality of Fiction", *Modern Fiction Studies* (hiver 1965-1966), vol. 11, p. 345. "But perhaps Fitzgerald, through Carraway, does allow Gatsby a kind of greatness -the kind suggested by the positive tributes which Carraway pays Gatsby at the novel's opening and close. Gatsby's 'greatness' is entirely a question of vision, of hope, of dream, of gesture, of the kind of imagination that transmutes or transcends reality.", Andrew Hook, *F. Scott Fitzgerald* (London, Edward Arnold, Hodder and Stoughton, 1992), p. 53.

⁴²⁰ - Le véritable ouvrage auquel Tom fait allusion est sans doute *The Rising Tide of Colour* de Lothrop Stoddard publié en 1921. Le titre a peut-être été modifié volontairement par Fitzgerald, mais il est certain que Tom fait erreur sur l'auteur car Gatsby a bien, lui, dans sa bibliothèque "the *Stoddard Lectures*" (GG 52).

⁴²¹ - Philippe Sollers, *Théorie des exceptions*, op. cit., p. 40.

⁴²² - Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, op. cit., p. 133.

d'être que littéraire, son corps est un corps écrit, un corpus de mots. Barthes remarque : "Est écrivain celui pour qui le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité ou la beauté."⁴²³ . Pour l'écrivain, n'existe que ce qui est désigné, ne prend corps, par conséquent, que ce qui passe par l'intermédiaire de la lettre. L'auteur disparaît alors derrière le signifiant et laisse la place à son oeuvre :

L'individu est annulé. Pour cette raison, l'oeuvre se crée. Car, autour du trait, noire bordure qui prolonge la mort du désir de l'écrivain, le réel vient buter, s'organiser. Et le trait qui infléchit le geste, n'exprimant plus l'histoire et les enjeux personnels du sujet, devient pensée qui se pense elle-même par le biais du matériau. Une oeuvre est du langage, de la couleur, du son en train de naître à sa propre intelligence, hors de celle de l'écrivain⁴²⁴ .

L'écriture crée un univers tout entier né de l'imagination de l'auteur, en cela elle affirme une puissance exceptionnelle. Michel et Geneviève Fabre soutiennent l'idée suivante :

Ecrire c'est, pour Fitzgerald, chercher un sens secret aux événements de sa vie, maîtriser ces événements, créer un monde autonome et en proposer sa propre exégèse. Non seulement la vie, mais la relation de l'auteur avec la vie, prennent forme dans l'oeuvre⁴²⁵ .

En créant un monde avec des mots, Fitzgerald s'assure une certaine prise sur le temps insaisissable qui, comme pour Keats, lui file constamment entre les doigts car :

"Tout passe.-L'art robuste Seul a éternité (LT 40)."

A l'instar de celle de Keats, son oeuvre devient une parade contre l'implacable fuite du temps car la lettre est :

[la] trace irrécusable, indélébile, pense-t-on, du sens que l'auteur de l'oeuvre y a intentionnellement déposé ; le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie⁴²⁶ .

Dans un excellent article intitulé "Fiction as Greatness: The Case of Gatsby"⁴²⁷ , A.Weinstein analyse comment la splendeur de Gatsby est le fruit de l'acte d'écriture et comment, dans le roman, l'auteur suggère la supériorité de la fiction sur la réalité, c'est-à-dire du discours sur le corps. Fitzgerald joue avec les mots pour créer un univers peuplé de personnages ; tel un artisan, il fabrique plus qu'il ne montre la réalité. Il est l'illusionniste qui fait surgir des créatures, des objets et un monde à partir du vide, seuls les mots constituent sa baguette magique. Plus qu'à dévoiler la vérité, il s'attache à susciter la croyance. Il vise continuellement à créer par le jeu des mots ce que recherchaient les poètes romantiques, à savoir : "that willing suspension of disbelief"⁴²⁸ . A.Weinstein affirme : "*The Great Gatsby is about the power of belief.*"⁴²⁹ . Selon lui, la

⁴²³ - Roland Barthes, *op. cit.*, p. 46.

⁴²⁴ - Michèle Montrelay, *L'Ombre et le nom, op. cit.*, p. 53.

⁴²⁵ - Geneviève et Michel Fabre, *op. cit.*, p. 27.

⁴²⁶ - Roland Barthes, "*Théorie du texte*", *op. cit.*, p. 997.

⁴²⁷ - Arnold Weinstein, "Fiction as Greatness: The Case of Gatsby", *Novel: a Forum on Fiction* (1985), vol. 19, pp. 22-38.

réalité ne peut aucunement défier avec succès ce que le désir construit et, en bout de course, même l'échec ne saurait signifier le triomphe de la réalité : "Fitzgerald's subject is more truly that of creation rather than deflation.", "Fitzgerald seems altogether more committed to the project of making things from nothing."⁴³⁰ Pour Fitzgerald en tant qu'écrivain, la réalité se résume à quelque chose de "juste personnel" (GG 158), seule l'écriture importe. A la manière de Gatsby qui construit sa quête sur une Daisy indigne d'une telle entreprise, l'auteur bâtit son oeuvre sur des histoires d'amour banales, mais il lui donne une splendeur indéniable grâce à la langue utilisée et à son imagination. De la même façon, Nick accorde une splendeur évidente à un Gatsby qui a su l'émerveiller par ces mêmes qualités :

-it was an extraordinary gift for hope, a romantic readiness such as I have never found in any other person and which is not likely I shall ever find again (GG 8). For a while these reveries provided an outlet for his imagination; they were a satisfactory hint of the unreality of reality, a promise that the world was founded securely on a fairy's wing (GG 106). It had gone beyond her, beyond everything. He had thrown himself into it with a creative passion, adding to it all the time, decking it out with every bright feather that drifted his way. No amount of fire or freshness can challenge what a man can store up in his ghostly heart (GG 103).

Malgré quelques mouvements de résistance, Nick accepte tout de Gatsby : un San Francisco dans le Middle West (GG 71), de l'argent surgi d'un héritage (GG 71) qui se transforme en fruit de trois ans de travail (GG 97) ou la description d'une vie romantique et merveilleuse (GG 71-72). Une médaille et une photographie ont vite raison de son incrédulité (GG 72-73). Il reconnaît : "My incredulity was submerged in fascination now; it was like skimming through a dozen magazines." (GG 72) ; puis il conclut :

Then it was all true. I saw the skins of tigers flaming in his palace on the Grand Canal; I saw him opening a chest of rubies to ease, with their crimson-lighted depths, the gnawings of his broken heart (GG 73).

Plus tard, reçu dans la demeure de Gatsby, le narrateur avouera : "I was going to ask to see the rubies when the telephone rang [...]" (GG 100). Ensuite, il admettra : "I had reached the point of believing everything and nothing about him." (GG 108). Le seul sourire du héros surmonte toutes les suspicions qui peuvent sommeiller en Nick (GG 54). Dans *Gatsby*, Fitzgerald nous offre un univers tout en surréalisme, tromperies, erreurs d'appréciation et illusions d'optique, confusions de noms et de personnes ; il est à l'image du monde créé par Gatsby. Comme le narrateur, le lecteur se laisse charmer et ne pose pas de questions. Sous l'emprise de Gatsby, Nick affirme :

"Anything can happen now that we've slid over this bridge," I thought; "anything at all..." Even Gatsby could happen without any particular wonder (GG 75).

Alors que Nick se laisse emporter par l'imagination de Gatsby, le lecteur est, lui aussi,

⁴²⁸ - Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria, A Critical Edition of the Major Works* (Oxford, Oxford University Press, 1992), p. 314.

⁴²⁹ - Arnold Weinstein, *op. cit.*, p. 25.

⁴³⁰ - *Ibid.*, pp. 25-26.

entraîné par le texte de Fitzgerald, acceptant comme héros un escroc à la poursuite d'une femme sans intérêt dans un décor fantastique de cendres (GG 29), de "monticules blancs et de morceaux de sucre" (GG 74), d'îles en forme d'oeuf (GG 11), de panneaux publicitaires quasi divins (GG 29), d'immeubles aux allures d'énormes tranches de gâteau (GG 34). A travers Gatsby, Fitzgerald célèbre l'art de construire un monde à partir d'un rien, avec pour seul outil le langage. A propos de tous les passages irréalistes du roman, A.Weinstein remarque :

None of these passages has any literal truth, nor do they further the plot; but they are indices of the novel's figurative activity, of the play of metaphor and masquerade, of self-projection and self-creation, which are at the heart of the book. To be free from the constraints of proof or evidence, to alter one's identity, to be multiple rather than single, to overcome the laws of time and space and background: such are precisely the virtues of fiction, of the American dream, and of Jay Gatsby⁴³¹.

L'auteur préfère l'imagination et la fiction à la réalité tangible. Pour lui, le signifiant prime et, en cela, il est un digne descendant de ceux qui forgèrent le concept du "rêve américain", même s'il en célèbre l'échec, car il s'agit d'un rêve où le mot produit l'action, le désir façonne l'objet et l'imagination crée un monde nouveau ; seule la croyance soutient tout l'édifice.

A.Weinstein consacre une grande partie de son article à ce qu'il nomme "the saga of 'Blocks' Biloxi"⁴³². Selon lui, ce passage du roman (GG 133-135) illustre admirablement la force de la fiction et des signifiants. Surgi de nulle part pour le mariage de Tom et Daisy, "Blocks" Biloxi s'est forgé une histoire tout aussi imaginaire que celle de Gatsby, les uns le prenant pour un ami de Daisy, les autres pour le président de la promotion de Tom à Yale. Ce fabricant de boîtes venait d'un Biloxi (Tennessee) aussi farfelu que le San Francisco du Middle West de Gatsby puisque Biloxi est situé en réalité dans l'état du Mississippi. A la manière de celle d'un personnage de fiction, son histoire est construite de toutes pièces et a nettement imprimé les esprits. Invité inconnu de la noce, tout le monde se souvient néanmoins de lui. Son personnage est bâti progressivement avec la contribution de tous, à la manière d'un jeu de construction enfantin fait de blocs différents ; en bout de course, il devient bien réel et laisse même un club de golf, symbole de son existence, chez Jordan. Il disparaît le jour de la mort du père de la jeune femme, ce qui scelle définitivement son passage, même si Jordan tient à préciser que les deux événements n'avaient aucun lien (GG 134). Il articule la transition de la vie à la mort, de l'existence à la disparition. Il est le magicien des mots qui tuent l'objet tout en lui assurant une nouvelle pérennité. Monument de fabulation, il incarne parfaitement l'art de la fiction, il est d'ailleurs lié à Gatsby, autre fabulateur et imposteur, mais aussi héros de fiction. Tom l'a bien compris qui lance :

"Oh, yes, I understand you went to Oxford." "Yes -I went there." A pause. Then Tom's voice, incredulous, and insulting: "You must have gone there about the time Biloxi went to New Haven." (GG 135).

⁴³¹ - *Ibid.*, p. 27.

⁴³² - *Ibid.*, pp. 33-37.

Que l'histoire de Biloxi soit vraie ou fausse, là n'est pas la question ; de la même façon, il n'est pas essentiel que la splendeur de Gatsby ne soit pas fondée sur la réalité de ses paroles et l'honnêteté de ses activités ; l'important est dans la création magique de quelqu'un à partir de rien, d'une splendeur due au jeu des mots :

The power of belief is Fitzgerald's true subject, and he brilliantly saw that it is allied to semiosis, to the production of meaning. He intuitively grasped that the virtues of the dream are synonymous with the virtues of language⁴³³.

Biloxi, Gatsby et Fitzgerald transforment la fiction en faits, le rêve en réalité et les lettres en corps. "Blocks" Biloxi est l'essence même de ce qui produit ces fameux "blocks" que Fitzgerald recommande à Zelda de lire⁴³⁴ ; il est : "the liberated signifier, the unit or 'block' of language that can be molded and connected in countless possible contents or signifieds."⁴³⁵

Fitzgerald joue avec les signifiants, il tisse à travers ses textes des mots en langues étrangères qui colorent la narration de leur spécificité et dont le signifié n'est pas forcément le plus important. *Tender*, qui se déroule principalement en France, comprend de nombreux noms propres, expressions et chansons en français, mais aussi de courts passages dans cette langue. A Paris, les personnages parcourent la "Rue Monsieur" jusqu'à l'hôtel particulier du "Cardinal de Retz" (T 71), la "Rue des Saints Pères" (T 67) ou encore la "Rue des Saints-Anges" (T 92). Rosemary achète le journal "Le Temps" (T 13) et Dick longe de nombreux magasins aux noms et publicités en français (T 91). En Suisse, des panneaux en français interdisent la cueillette des fleurs (T 147) et les médecins enregistrent le diagnostic sur le cas de Nicole dans cette même langue (T 127). Les enfants Diver chantent "Mon ami Pierrot" (T 27-18) ; il est d'ailleurs remarqué que Lanier a un accent particulier quand il parle anglais : "[...] the odd chanting accent of American children brought up in France." (T 27). A Paris, à la gare, deux porteurs commentent en français le meurtre commis sur le quai (T 85). A la fête foraine, Dick confie ses enfants à une femme pour retrouver Nicole plus vite : "Madame, [...] Est-ce que je peux laisser ces petits avec vous deux minutes? C'est très urgent -je vous donnerai dix francs." (T 189). Gardant la même langue il s'adresse alors aux enfants qui lui répondent aussi en français :

"Alors-restez avec cette gentille dame." "Oui, Dick." (T 189).

Puis, dans la foule, des badauds s'écrient en voyant Nicole sur la grande roue :

"Regardez-moi ça!" "Regarde donc cette anglaise!" (T 189).

Plus tard, Dick récupère les enfants auprès de la foraine qui le remercie chaleureusement en français pour sa générosité (T 191). De par sa double appartenance, Tommy jongle souvent avec les deux langues et entraîne Nicole à faire de même (T 267,289-290). A la fin du roman, elle repense avec nostalgie à son premier contact avec la plage mise en valeur par Dick, souvenir rythmé par le "Dîtes donc! Dîtes donc!" des jeunes baigneuses

⁴³³ - *Ibid.*, p. 36.

⁴³⁴ - *Supra* Troisième Partie, Chapitre I, p. 325.

⁴³⁵ - Arnold Weinstein, *op. cit.*, p. 37.

de l'époque (T 278). L'allemand intervient également quelques fois, comme pour le long titre du traité de Dick (T 145).

Fitzgerald caractérise souvent ses personnages par l'intermédiaire du langage qu'il leur attribue. Dans *Gatsby*, les policiers ont un style syncopé qui reflète leurs fonctions administratives. Quand Gatsby est interpellé pour excès de vitesse, le policier le laisse finalement partir en annonçant : "'Right you are,' [...] 'Know you next time, Mr Gatsby. Excuse me!'" (GG 74). Après l'accident de Myrtle, un autre policier est aux prises avec l'orthographe compliquée du nom grec du témoin, il répond alors à Tom laconiquement : "'Auto hit her. Ins'antly killed.'" ; puis il ajoute : "'She ran out ina road. Son-of-a-bitch didn't even stopus car.'" (GG 146). En outre, MM. Poli et Le Vot remarquent avec justesse à propos des personnages de *Gatsby* :

Ces personnages en quête d'un langage, en quête d'une image, sont si peu sûrs d'eux-mêmes et de leur langue qu'ils se caractérisent presque tous -et le narrateur ne fait pas exception à le règle- par le recours à la répétition. Le rythme des dialogues est en effet fondé sur la réitération ou la modulation de mots ou d'expressions⁴³⁶.

Les exemples sont en effet nombreux et bien détaillés par les deux auteurs⁴³⁷. Ces répétitions se retrouvent également quelques fois dans les autres romans (BD 40,102), surtout dans les chansons comme nous le verrons plus loin. MM. Poli et Le Vot en tirent la conclusion suivante :

Le langage parlé, à ce degré, perd toute fonction de communication. L'emploi réitératif, obsessionnel, de certains mots ou expressions, nous fait entrevoir cette réification des mots⁴³⁸.

A d'autres moments, la langue et les signifiants sont déformés pour donner une sorte de transcription phonétique approximative d'un accent particulier. Irritée par les discussions nocturnes de Rosemary et de Campion, une voix à l'accent anglais résonne dans l'obscurité : "'Will you kaindlay stup tucking!'" (T 40). Lors des folles aventures d'Abe dans les cafés parisiens, Dick reçoit des coups de téléphone anonymes et étranges : "'Hey, somebody, shut-up -anyhow, he was in some shandel-scandal and he kaa possibly go home.'" (T 98). Dans *The Beautiful*, l'accent japonais de Tana, le domestique de Gloria et Amory, est traduit par l'utilisation d'une grammaire incorrecte (suppression des auxiliaires, des déterminants et des pronoms personnels) et d'une orthographe originale censée imiter cet accent : "Typewutta" pour "typewriter", "Miz" pour "Miss", "sa" pour "sir", "lettah" pour "letter", "dinnah" pour "dinner", "un'stan" pour "understand", "countree" pour "country", ou "Merican peoples" pour "American people" (BD 215-217,236,262-263). Dans *Paradise*, les autres élèves se moquent de l'accent suffisant d'Amory en cours d'histoire et l'imitent : "'Aw-l b'lieve, doncherknow, the Umericun revolution was lawgely an affair of the middul clawses,' [...]" (S 16). Quand le héros est ivre, son état d'ébriété est traduit par une élocution saccadée, désordonnée et elliptique : "'Seek pleasure where find it for tomorrow

⁴³⁶ - Bernard Poli et André le Vot, *op. cit.*, p. 150.

⁴³⁷ - *Ibid.*, pp. 150-153.

⁴³⁸ - *Ibid.*, p. 152.

die. 'At's philos'phy for me now on.'" (S 182). Dans *Tender*, à la gare, les passagers s'interpellent avec fougue dans ce qui ressemble à des signifiants complètement déformés et insensés : "'Jew-uls-Hoo-oo!'" (T 80). Les italiques fréquemment utilisées dans les diverses interventions précédentes accentuent la déformation que subit le signifiant, elle est alors sonore et visuelle. Dans *Gatsby*, Wolfshiem a un accent qui, lui aussi, est transcrit par une déformation de la lettre qui subit une sorte d'allongement : "connexion" devient "gonnegtion" (GG 77,179) et "Oxford" "Oggsford" (GG 78,178). Cette déformation semble aller de pair avec son physique qui a l'air d'avoir été modelé au plus proche de l'animal :

A small, flat-nosed Jew raised his large head and regarded me with two fine growths of hair which luxuriated in either nostril. After a moment I discovered his tiny eyes in the half-darkness (GG 75).

Cette "gonnegtion" aux lettres en déliquescence deviendra une sorte de funeste signal d'alarme dans le texte de *Gatsby*. Elle surgira immédiatement à l'esprit, même en l'absence de Wolfshiem, à la seule mention du mot "connexion", annonçant ainsi le pire : la mort du père de Jordan (GG 134), le lien de Daisy avec la mort de Myrtle (GG 151), ou les sombres relations professionnelles de Gatsby et sa triste fin (GG 173).

Fitzgerald se plaît à tordre les lettres dans tous les sens comme l'atteste ce nom de restaurant new-yorkais, "Child's", imprimé dans le texte de *The Beautiful* en majuscules et à l'envers pour mieux traduire qu'il est lu par le héros sur la vitre de l'intérieur (BD 117). Les lettres sont imprimées sur le papier comme si elles étaient ciselées, à la manière de ce gros "S" sinueux gravé sur la chevalière de Stahr (LT 23). Souvent Fitzgerald choisit les lettres pour leur forme et leur sonorité, plus que pour le signifié qu'elles recouvrent. L'auteur si mauvais en orthographe⁴³⁹ semble à la recherche de cet "orgasme orthographique" évoqué par Barthes⁴⁴⁰. Il emploie fréquemment des redoublements de voyelles ou de syllabes aux sonorités originales. Il semble jongler avec les lettres pour le plaisir, au-delà d'un signifié qui serait parfaitement établi. Les chansons intégrées à ses romans comprennent souvent ce type de déformations amusantes, aux sonorités parfois enfantines ou proches de l'onomatopée. A bord du "Margin", un jeune pianiste entonne la chanson de l'infâme Lady Caroline :

"There was a young lady from hell, Who jumped at the sound of a bell, Because she was bad-bad-bad, She jumped at the sound of a bell, From hell (BOOMBOOM) From hell (TOOTTOOT) There was a young lady from hell-" (T 269).

L'absurdité du texte est renforcée par les sons, les répétitions et surtout les "BOOMBOOM" et "TOOTTOOT" qui s'étalent dans toute leur grosseur et leur médiocrité. Alors que Dick téléphone à Rosemary, il perçoit vaguement une chanson classique de l'époque :

"And two -for tea. And me for you, And you for me Alow-own." (T 94).

⁴³⁹ - André Bleikasten parle d'"une orthographe incertaine et [d']une syntaxe souvent chancelante", "La Gloire du vaincu", *Le magazine littéraire* (mars 1996), n° 341, p. 33.

⁴⁴⁰ - Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 103.

Derrière ces sonorités simplistes et répétitives se cache en réalité le désir palpitant du héros. La chanson revient plus loin dans le roman avec un autre couplet :

"Just picture you upon my knee With tea for two and two for tea And me for you and you for me-" (T 169).

Dick joue la chanson au piano, oubliant quelque chose qu'il avait prévu de faire, il trahit là sa nostalgie de Rosemary et sa déchéance grandissante. Dans *The Beautiful*, pour charmer son entourage, Muriel fredonne un interminable refrain qu'elle accompagne de mouvements de danse :

"He's a rag-picker, A rag-picker, A rag-time picking man, Rag-picking, picking, pick, pick, Rag-pick, pick, pick." (BD 98).

Le sens des paroles se perd au profit d'une mélodie hypnotisante qui joue sur les sonorités répétitives. Dans un cabaret, Gloria se laisse emporter par un doux fox-trot lancinant :

"Something -goes Ring-a-ting-a-ling-a-ling Right in-your ear -" (BD 72).

Elle est véritablement envoûtée et retrouve sa bonne humeur après un début de soirée difficile : "Her entrancement had increased-" (BD 72). Elle se berce d'"illusions" (BD 72) au rythme lent de la musique. Plus tard, Anthony entend, lui, depuis sa tente militaire le bourdonnement mêlé des insectes, des joueurs de poker et d'un soldat fredonnant "'K-K-K-Katy.'" (BD 343). *Paradise* contient également plusieurs chansons au sens limité mais aux sonorités et au rythme ensorcelants (S 22,23,45).

Parfois, le jeu sur les sonorités n'a même pas le prétexte de la mélodie et du chant, il est juste l'irruption du son à l'état brut dans l'univers des signifiants. En route pour New York dans l'automobile de Gatsby, Nick entend un son familier, "the familiar 'jug-jug-spat!' of a motorcycle" (GG 74). Jordan évoque, pour sa part, le "tut-tut-tut-tut" désapprobateur des drapeaux de sa ville natale (GG 81). Dans *Tender*, de leur chambre, Tommy et Nicole entendent les éclats de voix explicites, quoique très élémentaires, de leurs voisins peu discrets :

"Hit him where it hurts!" "Yah-h-h-h!" "Hey, what I tell you get inside that right!" "Come on, Dulschmit, you son!" "Yaa-Yaa!" "YA-YEH-YAH!" (T 294).

Une fois encore le langage est réduit à néant et la parole se contente de sons basiques, à la limite du cri animal, pour l'expression des émotions. Quelques instants plus tard, ces interjections humaines réduites à des sons monosyllabiques trouvent leur équivalent dans le "Cr-ACK--BOOM-M-m-m!" du navire militaire en partance (T 294). Lors d'une des fêtes à Marietta, Gloria se retire dans sa chambre et se laisse bercer nostalgiquement par le son rassurant de la pluie qui lui rappelle son enfance :

Drip! Drip! Drip! The sound was not unpleasant - like spring, like a cool rain of her childhood, [...] Drip-drip-p! It was like days when the rain came out of yellow skies that melted just before twilight [...] (BD 242).

A Paris, Rosemary, à peine sortie de sa salle de bains, reçoit Dick dans sa chambre. Dehors, la pluie fait écho au bain de la jeune fille selon la même mélodie que dans *The Beautiful* : "She came over and sat there and while the dripping slowed down outside-drip-dri-i-ip, she laid her lips to the beautiful cold image she had created." (T 105). Ce "drip-dri-i-ip" accentue l'émotion et le silence de la scène uniquement rythmée par les gouttes de pluie extérieures. Il rappelle ces voix américaines qui coulent comme de l'eau

dans une baignoire (T 82). Cette musique de la pluie semble faire écho à celle lascive des vagues qui s'échouent sur le rivage : "the small exhausted wa-waa of the expiring waves" (T 4). Elle est le rythme de la vie qui palpète en dépit de tout du début à la fin du roman. Elle est le flux de l'inconscient en perpétuelle activité que l'auteur tente de saisir de ses lettres, elle est la langue étrangère qui charme sans dévoiler son sens profond.

Ce plaisir des sonorités puissantes et évocatrices est également cultivé dans le choix de certains noms propres comme le "Minnehaha Club" (S 18), "Wooloomooloo Bay" et "Ouled Nail" (T 160), le "Tuolomee" (GG 107) ou "Wookey-wookey" (S 33). La douceur enchanteresse et érotique du [l] se mêle souvent au claquement du [k] comme dans cette langue inconnue "pleine de k et de l" que susurrent deux Orientaux chez Mary et Hosain (T 258). Dans la nuit, les lieux résonnent de l'"étrange musique, plaintive et lointaine, comme une flûte désolée" de cette langue inconnue (T 258). Dick s'en trouve profondément ému et perçoit l'origine sacrée de cette mélodie linguistique sans en rien comprendre. Cependant, son désespoir lui ôte l'envie d'explorer plus en avant. Fitzgerald, en revanche, se trouve toujours à la recherche de cette signification sacrée de la langue, d'une langue qui, parfois, demeure hermétique et n'est plus qu'une lallation de sons incantatoires qui cependant fouillent au plus secret de l'être. Elle est la langue inconnue, mais plus encore la langue de l'Autre. Se devine ainsi un fin réseau de sons significatifs, qui se retrouvent dans le nom de l'auteur, dont l'oeuvre serait l'expansion anamorphique inconsciente. Ces "k" et "l" sont présents dans le nom de l'écrivain et de ses compagnes. Le "l" apparaît aussi avec l'ami intime symbole de raffinement, Gerald Murphy, l'esthète tant admiré dont le prénom constitue exactement la seconde moitié du patronyme de Fitzgerald. Ces deux lettres reviennent aussi de façon obsédante dans le prénom de nombreux personnages: Dick, Nicole, Nick, mais aussi Eleanor, Rosalind, Isabelle, Gloria et Kathleen. Enfin, le [k] est le son que Wolfshiem déforme continuellement. Lors de la laborieuse composition de *Tender*, il y eut deux autres versions précédant le choix définitif : le héros devait être Francis Melarky puis se transforma en Lew Kelly avant de devenir Dick Diver⁴⁴¹. Michel Fabre remarque même qu'il aurait pu s'appeler David Knight⁴⁴², mais Fitzgerald proposera finalement ce nom à Zelda pour le héros de *Save me the Waltz*⁴⁴³. Ainsi, ce "k" obsédant apparaissait toujours malgré les multiples modifications. Dans la première version, Fitzgerald l'avait même associé à son propre prénom. En outre, Dick est pour Nicole un obsédant "white cat" (T 120,122) faisant écho au "cat" (GG 27) qui rôde sur la pelouse de Gatsby, mais aussi à l'escroc "Katspaugh" (GG 76) dont le nom fait penser à "cat's paw". Ces "cats" rappellent en fait le nom de "Gatsby", comme si, par la déformation phonétique de Wolfshiem, le "c" s'était encore transformé en "g" pour former le nom du héros. D'ailleurs dans la nouvelle "Dice, Brassknuckles & Guitar" qui parut en mai 1923⁴⁴⁴, c'est-à-dire deux ans avant la publication de *Gatsby*, une riche famille se nomme "Katzby", patronyme qui annonce clairement celui du héros de West Egg avec la

⁴⁴¹ - Geneviève et Michel Fabre, *op. cit.*, pp. 44-48.

⁴⁴² - Remarque faite par Michel Fabre lors de l'émission de Simone Douek et Jean Claude Loiseau, "Une vie, une oeuvre. Scott Fitzgerald, l'écrivain." (France Culture, rediffusion le 21 septembre 1996, 14h05-15h30).

⁴⁴³ - Bernard Poli, "Présentation" in Geneviève et Michel Fabre, *op. cit.*, pp. 11-12.

fameuse transformation de Wolfshiem du [k] en [g]. Ces "k" et "l" obsessionnels deviendraient-ils donc les phonèmes originels d'où peut surgir l'écriture ? R.Tissot s'interroge à ce sujet : "Voilà donc ce qui serait, à la fin des fins, les deux logogrammes de l'amour ?"⁴⁴⁵. Ils mènent l'auteur dans un voyage au bout de la nuit du logos, à la recherche de l'indicible, du radicalement autre, un autre que l'auteur devine en lui-même dissimulé au cœur de son inconscient. On retrouve aussi ces deux sons dans le mot "alcohol" qui est évidemment associé à l'auteur, mais aussi à son père⁴⁴⁶ et à ses personnages, comme si cette substance recelait dans ses sonorités mêmes la trace qui affecte le corps de ceux qui y ont recours. Ce "k" ne serait-il pas cette lettre qui marque le corps, ce trait qui fixe et annule la jouissance ? Il est présent phonétiquement dans "Scott", prénom utilisé à l'exclusion complète de "Francis", qui, lui, bien qu'il soit situé en première position, ne fut jamais employé par l'entourage de l'écrivain⁴⁴⁷ et que les biographes et critiques abrègent presque toujours en une seule initiale. Il est aussi la première lettre de "Key", qui fait partie du nom officiel de l'auteur et grâce auquel les parents Fitzgerald souhaitaient insister sur leur lien de parenté avec Francis Scott Key, compositeur en 1814 de "The Star-Spangled Banner" qui fut plus tard adopté comme hymne américain⁴⁴⁸. Cette lettre reste donc associée pour l'auteur au patriotisme, au sens de l'histoire et des origines familiales. Elle est également la marque d'une certaine supercherie de la part de la famille puisque la relation de parenté entre Scott et Francis Scott Key était, en réalité, assez éloignée⁴⁴⁹. Ceci rappelle le malaise éprouvé par l'auteur à propos de ses origines mixtes, en effet, il n'était pas vraiment fier de ses racines irlandaises :

I am half black Irish and half old American stock with the usual exaggerated ancestral pretensions.[...] So being born in that atmosphere of crack, wise crack and counterack I developed a two cylinder inferiority complex⁴⁵⁰.

Marqué du nom d'un héros national américain, il nourrit, à l'instar d'Amory, des rêves de gloire : "[...] he would dream [...] about becoming a great half-back, or [...] the youngest general in the world. It was always the becoming he dreamed of, never the being." (S 24). Il gardera toujours en mémoire ce 4 juillet 1903 où son père fit appel à la police car il avait disparu :

I spent the day with a friend in a pear orchard and the police were informed that I

⁴⁴⁴ - Francis Scott Fitzgerald, "Dice, Brassknuckles & Guitar", *The Short Stories of F.Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 237-258.

⁴⁴⁵ - Roland Tissot, "Pour une nouvelle carte du *Tendre* de Francis Scott Fitzgerald", op. cit., p. 160.

⁴⁴⁶ - James R.Mellow, *Invented Lives: Scott and Zelda Fitzgerald*, op. cit., p. 18.

⁴⁴⁷ - Matthew J.Brucoli, *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F.Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 16.

⁴⁴⁸ - Jeffrey Meyers, op. cit., p. 3.

⁴⁴⁹ - Matthew J.Brucoli, op. cit..

⁴⁵⁰ - *Ibid.*, p. 26.

was missing and on my return my father thrashed me according to the custom of the nineties -on the bottom- and then let me come out and watch the night fireworks from the balcony with my pants still down and my behind smarting and knowing in my heart that he was absolutely right⁴⁵¹.

Patriotisme, plaisir et punition semblent donc s'entremêler intimement autour de ce "k". L'importance de cette lettre devient manifeste lorsque l'on remarque qu'elle constitue, outre l'initiale de Keats, le poète fétiche, celle de Ginevra King, le grand amour de jeunesse de Fitzgerald, "the king's daughter, the golden girl..." (GG 126) :

Ginevra King restera pour lui le type le plus achevé de l'éternel féminin, la Cléopâtre aux trahisons cruellement ressenties, mais aussi la princesse lointaine et tendrement nostalgique. Il lui voue dans son oeuvre un culte ambigu dont les différentes prêtresses, toutes étrangement semblables, se nomment Isabelle, Josephine, Judy Jones, Daisy Buchanan, Nicole Warren, toutes filles riches au coeur inconstant, toutes issues du même souvenir du monde offert et refusé. De ce premier amour de Fitzgerald, de cette passion intense qui n'a pour objet qu'un sourire et une silhouette, tout se passe comme si la Ginevra réelle eût été l'ennemie autant que le prétexte, le serpent autant qu'Eve. Elle reste l'image d'une tentation impossible, non point celle de la chair, Fitzgerald n'est pas un sensuel, mais de l'accomplissement de ses rêves d'enfant⁴⁵².

Bien que Le Vot récuse l'idée de la chair, c'est bien le corps qui se trouve marqué à tout jamais de ce "k", à qui se substituent par la suite différents objets⁴⁵³, car "Pour chacun se construit ainsi, avec les lettres de tous et la monotone équivalence de leur fonction ambiguë, l'alphabet singulier de son désir et le code de son plaisir."⁴⁵⁴. Remarquons encore que ce "k" est justement l'initiale du mot "kiss" qui constitue la plupart du temps l'apogée et l'essentiel des scènes d'amour charnel de la fiction de Fitzgerald⁴⁵⁵. Une de ses nouvelles, qui sera un des éléments d'ébauche de *Tycoon*, s'intitule d'ailleurs "Last Kiss"⁴⁵⁶. Pour lui, l'écriture répète inlassablement cette lettre qui dit la différence sexuelle⁴⁵⁷ et recèle le secret de la jouissance.

Cette langue que l'auteur explore jusque dans ses moindres recoins est la condition *sine qua non* d'une jouissance⁴⁵⁸ qui "est du côté de la Chose"⁴⁵⁹, c'est la "jouissance du

⁴⁵¹ - James R.Mellow, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁴⁵² - André Le Vot, *Scott Fitzgerald, op. cit.*, pp. 73-74.

⁴⁵³ - "L'objet, en tant que tel, est ce qui se manifeste ensuite, 'à la place' de cette *lettre perdue* ; son effet, dans le champ érogène, est alors de raviver l'émoi de la différence, de rappeler la syncope du plaisir.", Serge Leclair, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁵⁴ - Serge Leclair, *Démasquer le réel, op. cit.*, p. 66.

⁴⁵⁵ - Voir André Le Vot, "Les intermittences du baiser", *Europe* (Paris, mars 1996), n° 803, pp. 33-43.

⁴⁵⁶ - Francis Scott Fitzgerald, "Last Kiss", *The Short Stories of F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, pp. 757-772.

⁴⁵⁷ - "[...] il n'est point de lettre, ni d'ensemble de lettres concevable hors d'une référence explicitement articulée à la différence sexuelle.", Serge Leclair, *Psychanalyser, op. cit.*, p. 145.

corps, mais elle ne peut être atteinte qu'en passant par les brèches du langage ... qui la transforment de façon irréversible et la rendent méconnaissable."⁴⁶⁰. L'écriture de Fitzgerald est un plongeon à la recherche de la jouissance de la langue car écrire "C'est accéder à une autre jouissance bien plus sexuelle, et que la sexualité ne peut tolérer."⁴⁶¹ ; elle est un voyage jusqu'au bout de la nuit du désir inconscient. La jouissance semble se situer au centre de son écriture en ce sens où elle prime dans l'ordre de l'inconscient qui lui-même est fondé sur l'ordre de la lettre. Cet ordre assure en effet à la fois l'interdiction de la jouissance et la promesse de son retour. Même s'il le fait de façon inconsciente, il est manifeste que Fitzgerald tente par son écriture de "prendre le corps à la lettre", c'est-à-dire :

[d']apprendre à épeler l'orthographe du nom composé par les zones érogènes qui le constituent, [...de] reconnaître en chaque lettre la singularité du plaisir (ou de la douleur) qu'elle fixe, et [de] repérer du même coup la série des objets en jeu⁴⁶².

V Conclusion

Pour l'écrivain, seul ce qui a reçu un nom existe et peut donc prendre corps ; pour lui, la lettre fait l'être. Mais plus profondément, l'écriture vise à maîtriser le texte inconscient, à explorer le désir et à tendre vers une jouissance conditionnée par le langage. L'opération d'écriture tente par "une sorte de travail de grattage" de faire "réapparaître le corpus inconscient"⁴⁶³. Tout comme le corps, le tracé de l'écriture porte la marque inaltérable de la fissure originelle et des obstacles à la jouissance. Si l'écriture de Fitzgerald devient une errance au cœur de la nuit du logos, un plongeon au plus profond de l'indicible, elle est aussi la seule issue du corps tourmenté pour exprimer le désir inconscient. Elle semble être une expansion du patronyme de l'auteur qui porte l'empreinte de ses origines et, plus précisément encore, celle de la lettre "k". Marqué corporellement du sceau de la lettre, l'écrivain s'immerge dans le texte pour tenter de la faire resurgir. Utilisant le langage jusqu'à ses extrémités, il dit son désir d'écrire et de cerner la lettre qui fait trait sur son corps afin de passer la barrière qu'elle lui oppose à la jouissance. Fitzgerald nous offre une écriture qui est une errance sur les chemins de la jouissance de la langue. Au-delà de la conscience de l'auteur, elle explore les zones d'ombre dissimulées derrière les mots ; comme la parole, elle est obstacle à la jouissance et outil qui y conduit car :

⁴⁵⁸ - "Il n'y a de jouissance que dans l'être qui parle et parce qu'il parle ; et il n'y a de parole qu'en rapport avec une jouissance qui, à son tour, n'existe que par la parole, tout en la limitant.", Nestor Braunstein, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁵⁹ - *Ibid.*, p. 49.

⁴⁶⁰ - *Ibid.*, p. 107.

⁴⁶¹ - Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁶² - *Serge leclair, op. cit., p. 76.*

⁴⁶³ - *Ibid.*, p. 68.

***La parole, procédant de l'Autre, devra être le pharmakhon, remède et poison (Derrida), instrument ambivalent qui sépare et rend la jouissance, mais en la marquant toujours d'un moins, d'une perte qui est la différence insurmontable entre le signifiant et le référent, entre la parole et les choses*⁴⁶⁴.**

Le corps, qui préoccupait tant Fitzgerald, s'avère être le livre premier car il est marqué du trait de la lettre, il est bien ce "grand livre où s'inscrit la possibilité du plaisir, où se cache l'impossible savoir sur le sexe' [...]"⁴⁶⁵. Dans son activité de mise à jour de la lettre, l'écriture de Fitzgerald n'est donc jamais une activité sans conséquence puisque

***Le maniement de la lettre [...] est certainement l'accès le plus direct à l'économie du plaisir pour autant que, comme marque de la différence, elle constitue le corps érogène dans sa cohérence*⁴⁶⁶.**

Chapitre deux. Déséquilibres

I Introduction

*Fitzgerald, la vocation de l'échec*⁴⁶⁷, tel est le titre d'un des nombreux ouvrages consacrés à l'auteur. Nous avons en effet remarqué jusqu'à présent que sa création romanesque est fondée sur une crise sociale et individuelle et que ses héros se trouvent toujours condamnés à l'échec quel que soit leur dynamisme premier. Vacillant constamment entre un orgueil démesuré et un manque d'assurance profond⁴⁶⁸, Fitzgerald est nécessairement l'écrivain du déséquilibre, un peu à l'image de son héros de nouvelles, Pat Hobby⁴⁶⁹, qui incarne l'artiste raté. Cependant, l'oeuvre de Fitzgerald émerge comme bien plus qu'une simple littérature de l'échec puisqu'elle sait évoquer ce qui fonde et agite l'être humain en dehors de toute époque ou situation particulière; elle dit son éternelle division et son aspiration désespérée à la fusion dans l'Un. Bien que l'auteur ait affirmé : "I

⁴⁶⁴ - Nestor Braunstein, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁴⁶⁵ - Serge Leclair, *op. cit.*

⁴⁶⁶ - *Ibid.*, p. 95.

⁴⁶⁷ - Jean Bessière, *Fitzgerald, la vocation de l'échec* (Paris, Larousse, 1972).

⁴⁶⁸ - Etudiant le vampirisme des héroïnes de Fitzgerald, James W. Tuttleton fait allusion au violent sentiment d'insécurité de l'auteur : "[...] the daemoniac image of woman arose out of Fitzgerald's deep feelings of insecurity as a person, out of the destabilization of ego boundaries as he headed for his breakdown, out of his ambivalence over female sexuality in a newly liberated age, and out of a profound anxiety over his own manliness -castration fears, frankly, as Zelda questioned his virility and accused him of homosexuality. At the root of this fragile sense of self is of course the looming figure of Mollie McQuillan Fitzgerald, the powerful mother to whom ultimately these engulfing images refer.", "Vitality and Vampirism in *Tender Is the Night*", *op. cit.*, p. 245.

⁴⁶⁹ - Francis Scott Fitzgerald, *The Pat Hobby Stories* (Harmondsworth, Penguin, 1967).

talk with the authority of failure"⁴⁷⁰, son oeuvre va indéniablement au-delà d'une simple évocation et analyse de l'échec. Elle affirme la force d'une création jaillie du déséquilibre, elle s'interroge inlassablement sur les zones d'ombre que l'auteur pressent au sein du psychisme de l'individu et sur ce qui suscite l'écriture.

Derrière le monde apparemment étincelant, magique et insouciant de l'Entre-deux-guerres, Fitzgerald nous dévoile tout un univers en déséquilibre permanent, aux teintes crues et maussades. Au coeur de ce désordre, certains personnages tentent de maintenir le cap et de ne pas se laisser désarçonner, mais le combat est féroce et ils ne sont jamais victorieux car, malgré les parades, le déséquilibre frappe même les plus tenaces. Néanmoins, au cours de ce combat désespéré, se dessine l'espoir des héros fitzgeraldiens de mener à bien une quête propre à chacun, mais qui a des échos universels. Parallèlement à celle des personnages, se devine alors une autre quête, qui elle seule sera menée à terme, la quête de l'auteur, la quête de l'écriture. Finalement, ce déséquilibre qui augurait de l'échec et semblait enfermer l'oeuvre romanesque de Fitzgerald dans une caractérisation pessimiste et désespérée, apparaîtra comme le fondement principal de sa création littéraire car il dit l'essence même de l'être. L'auteur affirme alors un véritable plaisir du déséquilibre qu'il nous conviendra de déchiffrer car il est à la base de son mouvement créatif.

II Univers en déséquilibre

Profondément influencé par sa lecture de Spengler⁴⁷¹, Fitzgerald dépeint un univers en déséquilibre du point de vue social⁴⁷². Ses romans situés dans l'Entre-deux-guerres présentent de toute évidence une période de transition marquant à la fois le déclin d'un monde traditionnel ébranlé par la guerre et l'avènement d'une ère nouvelle qui s'annonce apocalyptique⁴⁷³, ce qui s'avérera exact bien que l'auteur n'ait pu le vérifier car il n'aura pas le temps de voir se développer la deuxième guerre mondiale. Dans son poème aux Victoriens, Amory contraste l'ordre du passé et le déséquilibre de son époque (S 142). A Amory qui s'apprête à embarquer comme soldat pour l'Europe, Monsignor Darcy adresse une lettre évoquant également ces bouleversements : "This is the end of one thing: for better or worse you will never again be quite the Amory Blaine that I knew, never again will we meet as we have met [...]" (S 147). Il critique l'époque où il vit, "[...] this bitter age -all the world tumbled about our ears [...]" (S 147), et ne trouve de parallèle assez violent que dans Eschyle et l'Antiquité. Quant à Nick, au début de *Gatsby*, un coup de téléphone inopportun lui donne immédiatement envie d'appeler la police pour rétablir l'ordre (GG 22).

⁴⁷⁰ - Matthew J. Brucoli, *Fitzgerald and Hemingway: A Dangerous Friendship*, op. cit., p. 165.

⁴⁷¹ - Voir Richard Lehan, *F. Scott Fitzgerald and The Craft of Fiction* (Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1966), pp. 30-36, Andrew Turnbull, *Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 183 et la lettre de Fitzgerald à Maxwell Perkins du 6 juin 1940, *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 309-310.

⁴⁷² - Voir Susan Resneck Parr, "The Idea of Order at West Egg", *New Essays on the Great Gatsby*, op. cit., pp. 59-78.

⁴⁷³ - Voir Joan Kirkby, "Spengler and Apocalyptic Typology in F. Scott Fitzgerald's *Tender is the Night*", op. cit., pp. 153-169.

Plus tard, Daisy le chargera de monter la garde : "'In case there's a fire or a flood,' [...] 'or any act of God.'" (GG 112). Lorsque Myrtle se sent observée d'un peu trop près par Tom au cours de leur première rencontre, elle aussi pense alerter la police (GG 42).

Les différentes races et classes sociales sont engagées dans un remaniement de l'ordre établi qui se traduit déjà par un certain déséquilibre social remettant en question les positions traditionnelles bien ancrées. Alors que Tom Buchanan s'excite violemment à propos de sa lecture de *The Rise of the Colored Empires*, annonçant avec angoisse à son entourage que leur civilisation tombe en ruines et que les Blancs risquent de perdre le pouvoir, le processus est en réalité déjà bien engagé ; l'avenir est sombre pour ces égoïstes privilégiés : "'Things [will go] from bad to worse,' [...]" (GG 20). En effet, en arrivant à New York, Nick et Gatsby croisent la limousine conduite par un chauffeur blanc de trois Noirs à la mode dont le narrateur remarque le regard empreint d'arrogance (GG 75). La puissance grandissante des syndicats évidente dans *Tycoon*, l'ascension sociale de Gatsby, fils de petites gens du Middle West, de Dick, fils de pasteur de Buffalo (T 204) et de Monroe Stahr, jeune Juif du Bronx (LT 23), sont autant de signes que le tissu social est en transformation et que l'univers décrit par l'auteur passe par une phase transitoire de déséquilibre. Conscient des bouleversements en cours, Amory déclare à la fin du roman : "'I'm in love with change and I've killed my conscience-'" (S 251). Sa génération tout entière est en proie au déséquilibre social, aux ruptures brutales et aux changements radicaux :

Here was a new generation, shouting the old cries, learning the old creeds, through a revery of long days and nights; destined finally to go out into that dirty gray turmoil to follow love and pride; a new generation dedicated more than the last to the fear of poverty and the worship of success; grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken... (S 255).

Ce déséquilibre culminera d'abord avec le Krach de Wall Street en 1929, puis avec la deuxième guerre mondiale. Les deux événements correspondront d'ailleurs respectivement à la première dépression de Zelda d'une part et à la maladie puis au décès de Fitzgerald lui-même d'autre part. Si le Krach n'est pas évoqué clairement dans les romans de Fitzgerald, la bourse et ses fluctuations continues apparaissent néanmoins en toile de fond de temps à autre et suggèrent le déséquilibre qui l'agite continuellement. Beatrice souhaiterait que son fils se lance dans la finance (S 97), Anthony tente lui de s'y engager sans succès (BD 228-229). Nick gère des obligations (GG 16) et suit attentivement le cours changeant de la bourse (GG 161). Il remarque également que quand Ferret, un des habitués des fêtes de Gatsby, erre dans les jardins après avoir joué son argent, cela signifie qu'il devra se renflouer rapidement : "Associated Traction would have to fluctuate profitably next day." (GG 68). Gatsby prétend avoir perdu sa fortune de famille lors de la panique de la guerre (GG 97), certainement lors d'un effondrement de la bourse. Par ailleurs, ses activités illicites semblent plus ou moins connectées avec la vente d'actions (GG 173)⁴⁷⁴. Enfin, l'expression célèbre de l'auteur, "emotional bankruptcy", qui s'applique à lui-même et à nombre de ses personnages,

⁴⁷⁴ - John H. Randall estime que la carrière de Gatsby peut être liée au fameux scandale financier des années vingt du "Teapot Dome", "Jay Gatsby's Source of Wealth", *Modern Fiction Studies* (1967), vol. 13, pp. 247-257. Pour le scandale du "Teapot Dome", voir Frederick Lewis Allen, *Only Yesterday*, op. cit., pp. 113-118.

utilise le vocabulaire de la finance pour décrire le danger des fluctuations émotionnelles.

Ce déséquilibre social engendre l'univers violent observé précédemment⁴⁷⁵ où les instincts prennent le pas sur les comportements civilisés. Le désordre y règne en maître :

Life was a damned muddle...a football game with every one off-side and the referee gotten rid of -every one claiming the referee would have been on his side... (S 240).

Tommy Barban incarne ce chaos face à un Dick qui symbolise, du moins au début, une tentative d'équilibre. Cependant, le choix de Nicole est en faveur du déséquilibre puisqu'elle intègre l'anarchie de son amant et se place, comme lors de sa maladie, à l'unisson du monde désordonné environnant :

Moment by moment all that Dick had taught her fell away and she was ever nearer to what she had been in the beginning, prototype of that obscure yielding up of swords that was going on in the world about her. Tangled with love in the moonlight she welcomed the anarchy of her lover (T 295).

Ce monde chaotique en mutation célèbre l'apogée de l'immaturation⁴⁷⁶, de l'adolescence incertaine, période charnière d'instabilité entre l'enfant et l'adulte. Dans cet univers fitzgeraldien de garçons futiles qui ne se préoccupent que de leur plaisir, le film "Daddy's Girl" est devenu un mythe national car il est la consécration de l'immaturation.

L'amalgame des identités est aussi un autre aspect de la confusion et du déséquilibre ambiants. A New York, Nick lit un journal au titre déroutant, "Simon called Peter" (GG 35), qui introduit ce thème des identités mouvantes. Les fêtes de Gatsby seront alors la plus grande célébration du désordre des identités. Dans sa liste d'invités, Nick évoque les quatre compagnes changeantes de Benny McClenahan :

They were never quite the same ones in physical person, but they were so identical one with another that it inevitably seemed they had been there before. I have forgotten their names -Jaqueline, I think, or else Consuela, or Gloria or Judy or June, and their last names were either the melodious names of flowers and months or the sterner ones of great American capitalists whose cousins, if pressed, they would confess themselves to be (GG 69).

Il mentionne également Miss Claudia Hip et ses partenaires énigmatiques : "[...] a man reputed to be her chauffeur, and a prince of something, whom we called Duke, and whose name, if I knew it, I have forgotten." (GG 69). Les invitées se saluent avec enthousiasme sans se présenter (GG 46) ou se flattent de ne pas être reconnues (GG 49), le flou est général. Au coeur de cette confusion de l'univers fitzgeraldien, des personnages comme Gatsby, Dick et Monroe Stahr semblent donner une illusion d'ordre et de stabilité.

Ce déséquilibre général est intensifié par l'agitation extrême qui caractérise tous les personnages. Ce désordre typique de l'Entre-deux-guerres frappa particulièrement Fitzgerald à son retour d'Europe :

But the restlessness of New York in 1927 approached hysteria. The parties were bigger [...] The pace was faster [...] the shows were broader, the buildings were

⁴⁷⁵ - *Supra* Première partie, Chapitre I, pp. 9-56.

⁴⁷⁶ - Voir Robert Stanton, "'Daddy's Girl': Symbol and Theme in *Tender is the Night*", *op. cit.*, p. 140.

***higher, the morals were looser, and the liquor was cheaper; but all these benefits did not really minister to much delight*⁴⁷⁷.**

Les personnages fitzgeraldiens semblent pris dans un tourbillon violent rappelant les péripéties d'Alice, qui est d'ailleurs mentionnée dans *Tycoon* : "[...] the plane was going down, down, down, like Alice in the rabbit hole." (*LT* 13-14). L'allusion à ce roman revient dans *Tender* quand Dick commente les champs de bataille du nord de la France et conclut : "This kind of battle was invented by Lewis Carroll and Jules Verne and whoever wrote Undine [...]" (*T* 56). Dick évoque là une littérature du fantastique qui bafouait les lois de la raison et de la science de l'époque.

Constamment agités, jamais au repos, les personnages sont tous qualifiés, nous l'avons remarqué⁴⁷⁸, par l'adjectif "restless". Jamais en équilibre, les femmes semblent toujours osciller telles des fleurs sur leur tige, comme la star de cinéma des fêtes de Gatsby (*GG* 20-21), les femmes-fleurs de la soirée parisienne (*T* 72) ou Daisy et ses interlocuteurs (*GG* 15,20-21). Les verbes "bend" et "lean" qualifient ce constant déséquilibre qui les anime⁴⁷⁹. Avant de connaître le nom de Jordan, Nick la surnomme "the balancing girl" (*GG* 14-15). Recherchant un certain équilibre, elle semble néanmoins avoir quelques difficultés : "-the object she was balancing had obviously tottered a little and given her something of a fright." (*GG* 15). Ce même terme de "balancing" sera repris plus loin à propos de Gatsby : "He was balancing himself on the dashboard of his car [...]" (*GG* 70). L'équilibre est recherché mais jamais vraiment atteint car l'agitation interne est trop intense, Nick conclut à propos du héros : "He was never quite still [...]" (*GG* 70). Chez "Voisins", Dick s'amusera à épier l'agitation incontrôlable des clients américains (*T* 50-51). La nature et les objets ont aussi cette propension à l'agitation. La pelouse des Buchanan "saute" et "court" jusqu'à la maison (*GG* 12) ; à l'intérieur, seul l'immense canapé est parfaitement immobile (*GG* 14). La demeure de Gatsby, elle, est prise par certains pour un bateau voguant le long du rivage de Long Island (*GG* 104). Lors de ses fêtes, rien n'est statique, ni les jardins, ni même le bar : "The bar is in full swing, and floating rounds of cocktails permeate the garden [...]" (*GG* 46). L'univers de Stahr aussi est en perpétuelle vibration, "Nothing stands still." (*LT* 112) ; les studios travaillent sans relâche : "There is never a time when a studio is absolutely quiet." (*LT* 30).

Le tourbillon de voyages dans lequel se lancent les personnages est un autre exemple de leur incapacité à demeurer immobiles et en équilibre. Descendants de pèlerins plus pieux et plus éclairés, ils s'agitent désespérément à la recherche de la terre promise qui leur apportera la paix de l'âme. L'espace d'une saison, les Diver prendront même la plage de l'hôtel Gausse pour un tapis de prière, "The hotel and its bright tan prayer rug of a beach were one." (*T* 1). Nomades invétérés, les personnages fitzgeraldiens ne connaissent pas le repos car ils sont sans cesse à la recherche d'un Ailleurs qui dise l'être⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ - Francis Scott Fitzgerald, "My Lost City", (*CU* 27-28).

⁴⁷⁸ - *Supra* Deuxième Partie, Chapitre II, pp. 284-285.

⁴⁷⁹ - Voir l'étude faite sur ce thème par Bernard Poli et André Le Vot, *The Great Gatsby de F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, pp. 80-84.

Tout naturellement cette agitation frénétique et désordonnée se termine souvent en chutes et accidents⁴⁸¹, couronnement final du déséquilibre général sous-jacent. Jordan, "the balancing girl" (GG 14-15), est aussi la mauvaise conductrice qui maîtrise mal son automobile et arrache le bouton d'un passant sur sa route (GG 65). Elle sera finalement la maîtresse que Nick laissera tomber au téléphone : "You threw me over on the telephone." (GG 184). Les personnages trébuchent (GG 98, T 225), chancellent (GG 145) ou s'abattent sur le sol (S 189, BD 438,446, GG 68-69, T 226, LT 149,82), victimes de leur déséquilibre. Les points d'équilibre qu'ils se choisissent sont toujours des erreurs, comme Anthony qui imaginait que son mariage avec Gloria constituerait un aboutissement : "She was the end of all restlessness, all discontent." (BD 107). Baby sait, elle, que les Américains n'ont aucune chance d'équilibre, elle soutient que les Anglais sont "la race la mieux équilibrée au monde" (T 215). Obsédés par le déséquilibre, les Diver ont prénommé leur fille "Topsy". La naissance de l'enfant provoqua d'ailleurs une rechute de Nicole (T 160). Les personnages fitzgeraldiens sont tous les victimes de cette entropie présagée par Henry Adams⁴⁸² pour ce siècle et dont l'issue ne peut qu'être fatale. Dans cet univers, seules les "World Series" peuvent être trafiquées et fixées d'avance ("fixed"), et ceci uniquement par l'infâme Wolfshiem (GG 79), tout le reste demeure en mouvance perpétuelle. Ce déséquilibre permanent trahit un constant désir inassouvi, il traduit l'irréparable dichotomie du corps et de l'esprit qui ne peuvent s'harmoniser en un équilibre idéal.

Chez Fitzgerald, le corps est une structure instable et fragile, sensible à la moindre agression et prompt à l'effondrement, à l'image de cette terre ébranlée par les secousses sismiques (GG 8, LT 32). En outre, alcool et drogues précipitent ou accentuent ce désordre déjà latent. En effet, de nombreux personnages sont les victimes de substances qui mettent dangereusement en péril leur équilibre. A l'instar de leur créateur⁴⁸³, tous les héros finissent par s'adonner à l'alcool à un moment ou un autre, sauf Gatsby qui, très jeune, en a observé les effets pervers sur Dan Cody (GG 107). Ce motif du déséquilibre alcoolique est ensuite répété à l'infini par toute une cohorte de personnages secondaires, mais aussi d'héroïnes, qui y succombent. Au début, le vin apparaît comme quelque chose de raffiné et délicat à l'image des soirées des Diver, mais il tourne vite au poison. Alors qu'au sixième chapitre, Nicole se décontracte grâce au vin, "Feeling good from the rosy wine at lunch [...]" (T 23), Dick, lui, se retrouvera plus tard blessé et enfermé en prison à Rome car il en a abusé (T 226-227). De toute évidence, les personnages fitzgeraldiens appartiennent à la catégorie qui se "dissipe" (T 71). Ils semblent pour la plupart avoir ce trait typique des Américains à propos duquel Nicole s'étonne : "Why is it just Americans who dissipate?" (T 99). Ils sont continuellement en opposition avec une autre catégorie

⁴⁸⁰ - Cf. Roland Tissot, "Pour une nouvelle carte du *Tendre* de Francis Scott Fitzgerald", *op. cit.*, pp. 149-150.

⁴⁸¹ - *Supra* Première Partie, Chapitre I, pp. 12-14 et Chapitre III, pp. 171-173.

⁴⁸² - Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, *op. cit.*, pp. 462-498.

⁴⁸³ - "By 1923-24 Fitzgerald had progressed from a party drinker to a steady drinker with increasingly erratic behaviour.", Matthew J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 215.

qui maintient son équilibre avec dignité :

The other class, who might be called the exploiters, was formed by the sponges, who were sober, serious people by comparison, with a purpose in life and no time for fooling. These kept their balance best in that environment, and what tone there was, beyond the apartment's novel organization of light values, came from them (T 71-72).

Dans *Paradise*, Beatrice est affligée d'alcoolisme, les médecins jugent même que dans des conditions similaires, tout homme aurait déjà succombé : "[...] he would have been physically shattered [...] and in his grave -long in his grave." (S 27). Elle s'amuse cependant secrètement du petit abus de liqueur d'abricot fait par Amory à un très jeune âge (S 13). Plus tard, le héros se laissera entraîner dans des soirées étudiantes étourdissantes où il sera avec ses compagnons un vrai disciple de Dionysos, "[a] Dionysian reveller" (S 104), puis il s'en remettra à l'alcool pour oublier ses tourments sentimentaux lors de trois semaines de débauche : "[...] the arabesque nightmare of his three weeks' spree [...]" (S 191).

The Beautiful présente la déchéance progressive du couple Patch qui sombre dans l'alcool. Les soirées trop arrosées deviennent leur quotidien. Très tôt dans le roman, Geraldine dit à Anthony : "You drink all the time, don't you?" (BD 86). Cette remarque fait écho aux accusations identiques d'Augustine à l'égard de Dick : "You drink -all the time!" (T 263). Elle rappelle également une lettre de Zelda de 1930 rédigée depuis sa clinique de Prangins pour son époux : "You drank all the time and some man called up the hospital about some row you had had."⁴⁸⁴ Gloria n'est pas en reste non plus, elle aussi se laisse déstabiliser par l'alcool (BD 219-220,224,240-241,366). La vie du couple est si désordonnée et malsaine à cause de cet alcoolisme que leurs amis prédisent leur perte : "[...] the loss of Gloria's 'looks' and Anthony's 'constitution.'" (BD 296). Anthony est le plus atteint et finit par irriter profondément son épouse qui se plaint de cette dépendance (BD 374,411,442). Il ne peut plus sortir de cet état de déséquilibre permanent, "[...] he hated to be sober." (BD 417). L'ivresse le transforme en "spectre" incapable de contrôler ses craintes et ses colères (BD 388). Détruit physiquement et moralement par tant d'abus, il finit par s'écrouler nerveusement (BD 446).

Dans *Gatsby*, les soirées diverses chez le héros ou à New York sont le théâtre d'ivresse généralisée. Même Nick, qui se targue de n'avoir été ivre que deux fois dans sa vie, succombe à l'alcool lors de la soirée avec Tom et Myrtle (GG 35). La scène vue à travers ses yeux prend alors des allures de grand désordre général : "[...] everything that happened has a dim, hazy cast over it [...]" (GG 35). Alors que l'ivresse augmente, un étrange ballet semble se dérouler sous ses yeux : "People disappeared, reappeared, made plans to go somewhere, and then lost each other, search for each other, found each other a few feet away." (GG 43). Bien vite Nick est complètement ivre et incapable de maintenir son équilibre :

I wanted to get out and walk eastward toward the park through the soft twilight, but each time I tried to go I became entangled in some wild, strident argument which pulled me back, as if with ropes, into my chair (GG 41-42).

⁴⁸⁴ - Matthew J. Bruccoli, *op. cit.*, p. 354.

Au moment du geste brutal de Tom envers Myrtle, la confusion est complète : McKee à peine éveillé, sa femme et Catherine trébuchant dans la pièce surchargée de meubles et Myrtle ensanglantée sur le divan essayant à grand renfort de magazines de protéger ses tapisseries représentant des scènes de Versailles (GG 43). Plus tard, à la première fête chez Gatsby, seules les retrouvailles avec Jordan empêcheront Nick de s'enivrer de nouveau violemment (GG 48). Les autres invités, en revanche, ne connaissent aucune limite et ces fêtes deviennent de vastes orgies où l'harmonie n'a plus sa place. Owl-eyes (GG 52), le conducteur du coupé accidenté (GG 61), la chanteuse rousse (GG 57), Ripley Snell (GG 68), Miss Baedeker (GG 113) et de multiples invités anonymes sont complètement saouls. Les danses sont de plus en plus désordonnées et anarchiques (GG 52,56), les tables de convives sont qualifiées de "tipsy" (GG 113) et les départs s'avèrent difficiles (GG 58,60). A ces fêtes, les femmes s'enivrent autant que les hommes, parfois même plus (GG 58). Dans le cauchemar de Nick, c'est une femme qui est transportée ivre sur une civière (GG 183). Daisy, elle, est sobre (GG 84) depuis son premier abus d'alcool à la veille de son mariage (GG 82-83). Quand tous les personnages du roman se retrouvent au Plaza pour l'ultime confrontation, c'est autour d'une bouteille de whisky apportée par Tom sur une suggestion de Daisy (GG 126). Cette bouteille déposée sur la table de l'hôtel (GG 133) semble diffuser son influence néfaste tout autour d'elle et attiser l'animosité ambiante. Elle est en même temps le seul sujet permettant de faire diversion et de tenter d'éviter l'affrontement (GG 132,133,135,136). Finalement Tom recouvrira de son emballage de papier cette bouteille jamais ouverte que personne ne veut partager avec lui (GG 142).

Dans *Tender*, la déchéance de Dick est caractérisée par sa consommation grandissante d'alcool ; Fitzgerald avait d'ailleurs envisagé comme titre, dans un premier temps, "The Drunkard's Holiday"⁴⁸⁵. Abe North a dès le début du roman atteint l'état vers lequel Dick s'achemine progressivement, il est connu à Paris comme "the entirely liquid Mr North" (T 72). Il est de plus en plus insupportable pour son entourage et, à Paris, son déséquilibre alcoolique est à son comble :

Since reaching Paris Abe North had had a thin vinous fur over him; his eyes were bloodshot from sun and wine. Rosemary realized for the first time that he was always stopping in places to get a drink [...] (T 59).

Avant son départ de la gare Saint Lazare, sa déréliction est manifeste : il ne contrôle plus son corps, il tremble, ses yeux sont cernés et tout le fatigue (T 79-81). Il est comme un navire à la dérive, "lost and homeless" (T 108). Ce sera finalement dans un bar clandestin, qu'il connaîtra son déséquilibre ultime et fatal (T 199). Sobre au début du roman, Dick utilise progressivement l'alcool pour affronter ses difficultés, ou plutôt pour tenter de les occulter. Quittant Paris après la crise de Nicole, il boit presque une bouteille de vin à lui tout seul dans le train (T 166). Ensuite, à la Villa Diana, il a du mal à se mettre au travail et boit du gin pour s'encourager (T 165). Plus tard, il réclamera instamment à son partenaire une autorisation d'absence que celui-ci qualifiera de "leave of abstinence" (T 194). Ce jeu de mots indique que désormais les problèmes matrimoniaux de Dick sont

⁴⁸⁵ - Le septième état du roman prévoyait comme titre "The Drunkard's Holiday" qui devint dans le huitième état "Dr Diver's Holiday", puis finalement *Tender Is the Night* dans le neuvième état, Geneviève et Michel Fabre, *Tender Is the Night de F.Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 51.

intimement liés à l'alcoolisme. Son séjour à Rome marque le summum de sa dépendance alcoolique et de sa dégradation morale (T 222-227). De retour à la clinique, il ne parvient pas à contrôler sa prise de boisson. Ses proches ainsi que ses patients commencent à se plaindre de son état (T 239,251). Franz suggère alors un deuxième congé, "another leave of abstinence", mais sans succès (T 253). A la Villa Diana, il est accusé d'alcoolisme par Augustine qui, elle-même, abuse de la bouteille (T 263). Il s'enivre ensuite à bord du "Margin" (T 265-272) et Tommy fait confidentiellement remarquer à Nicole : "Dick seems to be drinking." (T 272). Il devra finalement être raccompagné chez lui par Tommy (T 272). La dégradation de ses rapports avec Nicole va de pair avec son alcoolisme : "The most unhappy aspect of their relations was Dick's growing indifference, at present personified by too much to drink [...]" (T 277). La déchéance du héros est reflétée dans les tendances similaires de nombreux autres personnages secondaires. Avant le duel, McKisco passe la nuit à boire et à écrire (T 44). A Rome, quand Baby vient le chercher pour aller à la rescousse de Dick, Collis Clay est vautré sur son lit après une soirée trop arrosée (T 232). Lorsque Warren est hospitalisé, le diagnostic est pessimiste à cause du comportement alcoolique du patient : "[...] the precipitating factor is alcoholism." (T 245). Enfin, à la clinique, Dick, lui-même grandement atteint, est censé soigner le fils de Mr Morris pour la même maladie (T 250-251). Quant à celui du Senor Pardo y Ciudad Real, il allie les deux handicaps que sont à l'époque l'alcoolisme et l'homosexualité (T 241).

Dès le début de *Tycoon*, un passager de l'avion est fortement ivre à l'escale imprévue. Il écoute d'ailleurs sur un phonographe deux chansons illustrant parfaitement son état: "Gone" et "Lost". Refusé à bord par le pilote, il s'écroule de déception (LT 22)⁴⁸⁶. Le héros, lui, à l'inverse de son frère, ne se laisse prendre ni par les femmes, ni par l'alcool: "But Stahr in his younger days, had them [dames] once and never more than once -like one drink." (LT 115). Il se souvient de partenaires de poker qui ont mal fini: "[...] they all drank themselves to death." (LT 34). Mais pour Stahr comme pour Catherine, la soeur de Myrtle, les règles d'abstinence ne semblent être faites que pour être brisées (GG 41,162). En effet, il confie à Cecilia : "Oh, I never drink, Cecilia. I get dyspepsia -I've never been tight." (LT 145). Cependant, déjà grandement affaibli par sa mauvaise santé qui le prive parfois d'une parfaite maîtrise de son corps (LT 82,95,105), il va alors se laisser aller pour un soir (LT 146) : "He was pale -he was so transparent that you could almost watch the alcohol mingle with the poison of his exhaustion." (LT 148). Cecilia assiste graduellement à son effondrement : "Stahr was out of sight below the level of the table [...]" (LT 149). Finalement la jeune narratrice conclut :

His wretched essay at getting drunk was over. I've been out with college freshmen, but for sheer ineptitude and absence of the Bacchic spirit it unquestionably took the cake (LT 150).

Ce motif omniprésent de l'ivresse est indissociablement lié à celui de la dégradation, de la dissolution et de la dissipation. Il est, bien sûr, une constante allusion à une certaine faiblesse du couple Fitzgerald. L'alcool semble être le moyen d'une dissolution de la personnalité, d'un fondu de la différence dans la masse liquide de l'ivresse. Il fracasse les

⁴⁸⁶ - Ce passage rappelle immanquablement un épisode de la vie de l'auteur. En octobre 1937, après un séjour houleux à Chicago pour l'émission de radio de Sheilah Graham, Fitzgerald se vit refuser l'accès à bord de l'avion qu'il devait prendre car il était ivre, Robert Westbrook, *Intimate Lies: F. Scott Fitzgerald and Sheilah Graham. Her Son's Story*, op. cit., p. 190.

personnalités qui se décomposent sous son influence et détruit l'intégrité individuelle. Il est l'oubli, l'abandon de soi et de l'individualité. Il est une ultime tentative pour atteindre la fusion réparatrice interdite depuis l'arrachement de la naissance. Instrument de la perte de la maîtrise et de la dissolution des limites du moi, il prolonge le sommeil et le rêve et prépare à la mort qui est "diluée, hâtée et sculptée par la dépendance alcoolique."⁴⁸⁷ Il devient l'indispensable nourriture qui à la fois permet la survie et hâte la venue de la fin.

Ce motif de l'alcool est souvent doublé de celui du poison et des drogues. L'amour impossible de Dick pour Nicole est semblable à un poison et se transformera par la suite en faiblesse alcoolique : "[...] he had made his choice, chosen Ophelia, chosen the sweet poison and drunk it." (T 300)⁴⁸⁸. Comme Nicole, Rosemary deviendra son poison et sa drogue :

In a hundred hours she had come to possess all the world's dark magic; the blinding belladonna, the caffeine converting physical into nervous energy, the mandragora that imposes harmony (T 164).

Ces drogues qui semblent un temps stimuler l'énergie rappellent la grande consommation d'alcool, de cigarettes, de café et de Coca-Cola⁴⁸⁹ faite par l'auteur pour stimuler son écriture⁴⁹⁰. Pour l'inlassable Stahr, le travail est une drogue : "Fatigue was a drug as well as a poison [...]" (LT 128). Amory, lui, se laisse emporter par la passion amoureuse comme par une drogue lorsqu'il rencontre Eleanor : "Amory was in a trance." (S 208). Dans *Tender*, sans doute en raison de la profession du héros, les drogues et potions sont fréquemment mentionnées et utilisées. Violet McKisco est calmée avec du bromure (T 43) et Nicole avec du "luminol" (T 165). Le lendemain de sa crise parisienne, l'héroïne est encore sous le choc des médicaments : "[...] she was half asleep from the hangover of the drug [...]" (T 166). Dick est, lui, vivement attaché à son petit pot de camphre : "special camphor rub" (T 275-276). A Rome, le médecin lui administre de la morphine pour calmer ses douleurs à sa sortie de prison (T 236). A la fin du roman, il fera lui-même une bonne intervention lors d'un congrès médical : "He [...] made a good speech at a public health meeting on the subject of drugs [...]" (T 313). A Paris, sa visite à l'hôtel du Cardinal de Retz a des relents de perversion semblables à un petit déjeuner mêlant des mets peu compatibles : "a breakfast of oatmeal and hashish" (T 71). Enfin, lorsqu'il s'apprête à abandonner sa plage, les clients de l'hôtel Gausse jouissent, eux, d'une grasse matinée artificielle : "At the hotel his [a photographer's] prospective subjects slept late in darkened rooms upon their recent opiate of dawn." (T 309).

⁴⁸⁷ - Pascal Aquien, *W.H.Auden. De l'Eden perdu au jardin des mots*, op. cit., p. 428.

⁴⁸⁸ - "The image of Ophelia had haunted Fitzgerald since Zelda's collapse.", Andrew Turnbull, op. cit., p. 228.

⁴⁸⁹ - Pour cette manie du Coca-Cola, voir Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald*, op. cit., pp. 305, 310, 317. Sheilah Graham remarque également : "Smoking, as I have already discussed, was one of his most important crutches, especially after he gave up drinking, along with the coffee, the Cokes, the benzedrine, the digitalis.", *The Real F.Scott Fitzgerald Thirty-Five Years Later*, op. cit., p. 203.

⁴⁹⁰ - "Fitzgerald became convinced that alcohol was necessary to his creative process.", Matthew Bruccoli, op. cit., p. 219. Il en regrettera néanmoins les effets sur son écriture, en particulier pour *Tender* dont il écrira : "I would give anything if I hadn't had to write Part III of 'Tender is the Night' entirely on stimulant.", *ibid.*, p. 405.

Outre ce motif de l'alcool et des drogues, les romans de Fitzgerald développent le thème d'un déséquilibre encore plus violent, qui, lui, n'a pas besoin de substances extérieures : le déséquilibre de l'esprit. Profondément affecté par les crises de Zelda, l'auteur connaît intimement ces bascules de l'être dans la folie, ces désordres incontrôlables qui marquent l'apogée du déséquilibre humain. *The Beautiful*, avec l'effondrement final d'Anthony (BD 446), mais plus encore *Tender*, avec son héroïne malade et son héros psychiatre proclament la fragilité de l'être humain et son constant risque d'effondrement. Ces romans esquissent l'image d'un univers de déséquilibre violent qui souvent bafoue toutes les tentatives curatives visant à rétablir l'ordre psychologique des personnages atteints. Pour ces malades, les drogues deviendront parfois la seule possibilité de rétablir l'équilibre perturbé.

Les héros fitzgeraldiens souhaiteraient se démarquer du déséquilibre qui les entoure, ils voudraient imposer une certaine forme d'ordre et de contrôle de soi. Gatsby est le seul qui résistera jusqu'au bout, Dick et Stahr abandonneront en cours de route. Tous trois représentent la sobriété et la maîtrise de soi au sein de l'ivresse généralisée. Ils sont l'harmonie au cœur du désordre et du chaos, ils incarnent la lumière au sein des ténèbres. Nous pourrions aller jusqu'à dire que dans leur manière de vivre ils représentent une certaine image de l'art dans une société essentiellement désordonnée et mercantile. De par son métier, Monroe Stahr en est le meilleur exemple : "Stahr was an artist only [...]" (LT 125). Ils tentent tous trois désespérément d'unifier le chaos et de donner un sens au désordre. Bousculés par l'univers anarchique en pleine décomposition qui les entoure, ils craignent le déséquilibre et l'évitent au prix d'efforts constants. Dick et Gatsby déploient de multiples artifices pour sauvegarder l'harmonie qu'ils souhaitent maintenir autour d'eux⁴⁹¹. Gatsby et Stahr sont des solitaires, souvent isolés de leur entourage afin de préserver leur intégrité. Dick préfère parfois tirer le rideau sur ce qui exposerait à sa vue le déséquilibre et la perversité du monde environnant, ainsi revient sans cesse ce motif du rideau baissé (T 88,89,90,94,100,167). La reddition de Dick au monde du chaos se fera par le biais de l'amour et du désir sexuel comme il le suggère lui-même dès le début du roman à Rosemary : "All my beautiful lovely safe world blew itself up here with a great gust of high explosive love [...]" (T 57). Alors que Gatsby préférera mourir plutôt que d'accepter le règne de l'anarchie et des compromis, Dick et Stahr ne résisteront pas indéfiniment aux tentations du déséquilibre. Très jeune déjà, Dick connaissait le prix à payer : "He knew, though, that the price of his intactness was incompleteness." (T 115). Cette incomplétude se fera progressivement plus pesante et provoquera un désir de fusion pour pallier ce manque.

Ce grand désordre de l'univers fitzgeraldien indique l'incomplétude et l'imperfection de toute chose. Il est à l'image de l'être humain en permanent déséquilibre qui est à la recherche désespérée d'une fusion idéale et apaisante. Il trahit le chaos de l'inconscient, des pulsions et des instincts. Il est l'illustration de ce désir inassouvi qui agite l'homme indéfiniment :

La pulsion refoulée ne cesse jamais de tendre vers sa satisfaction complète qui consisterait en la répétition d'une expérience de satisfaction primaire; toutes les

⁴⁹¹ - *Supra* Deuxième Partie, Chapitre II, pp. 278-282.

formations substitutives et réactionnelles, toutes les sublimations ne suffisent pas à supprimer la tension pulsionnelle persistante ; la différence entre le plaisir de satisfaction exigé et celui qui est obtenu est à l'origine de ce facteur qui nous pousse, ne nous permet jamais de nous en tenir à une situation établie mais nous "presse, indompté, toujours en avant", selon les mots du poète (Mephisto, dans Faust, Acte I, scène 4)⁴⁹².

III Double quête

Si l'univers fitzgeraldien est perpétuellement déséquilibré et mouvant et si les héros sont tous marqués du sceau de l'agitation, leur incessante mobilité est cependant d'une essence particulière qui contraste avec leur environnement. Le motif de l'échelle (BD 10, GG 118) introduit l'idée d'une agitation orientée vers un point précis, à l'inverse de l'instabilité anarchique des autres personnages. Au coeur du vortex de leur environnement, les héros fitzgeraldiens se sont fixé un but et s'ils sont sans cesse en mouvement, c'est parce qu'ils s'acheminent obstinément vers celui-ci.

Amory et Anthony, héros de jeunesse de Fitzgerald, sont les moins assurés et déterminés dans leur quête, néanmoins celle-ci s'avère perceptible. A travers ses expériences amoureuses et ses échecs, Amory est à la recherche de lui-même. Le roman trace le parcours de son passage de l'enfance au stade d'adulte. Tout au long du roman, il s'achemine vers une conclusion qui s'avérera plus modeste que celle qu'il espérait : "'I know myself,' he cried, 'but that is all.'" (S 255).

Pour Anthony, Gloria devient l'incarnation de tout ce qu'il attendait de l'existence : "He knew at last what he wanted, but in finding it out it seemed that he had put it forever beyond his grasp." (BD 115). Son seul but devient la conquête de la jeune femme :

Unless he could have her near him again, kiss her, hold her close and acquiescent, he wanted nothing more from life (BD 116). The sheath that held her soul had assumed significance -that was all. She was a sun, radiant, growing, gathering light and storing it- (BD 73).

Gloria devient l'unique compagnie à laquelle il aspire :

He no longer craved the warmth and security of Maury's society which had cheered him no further back than November. Only Gloria could give that now and no one else ever again (BD 121).

Cherchant à unir son âme avec celle de Gloria (BD 148), il est parfois désarçonné par l'inconséquence de la jeune femme :

[...] one hour so intimate and charming, striving desperately toward an unguessed, transcendent union; the next, silent and cold, apparently unmoved by any consideration of their love or anything he could say (BD 134).

Une fois marié, il orientera sa quête vers d'autres buts. Un temps, il espère se trouver une occupation digne de lui, "Anthony was determined to 'get something to do,' [...]" (BD 223), mais, finalement, il préférera consacrer son existence à une recherche égoïste du plaisir, il vivra désormais avec un seul objectif : "[...] to seek the moment's happiness as fervently

⁴⁹² - Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse* (Paris, Payot, 1988), p. 87.

and persistently as possible." (BD 226). Il se concentrera alors sur l'idée obsessionnelle qu'il doit récupérer son héritage et cela deviendra son unique préoccupation jusqu'à la fin du roman. Sa vie et sa santé détruites, il proclamera avec enthousiasme, persuadé qu'il a atteint son but : "It was a hard fight, but I didn't give up and I came through!" (BD 449).

La quête de Gatsby, Dick et Stahr est moins terre à terre, elle est plus subtile et infiniment plus ardue. Gatsby mène la sienne jusqu'à la mort. Perpétuellement en mouvement, il dirige son énergie vers un but unique, "We remember Gatsby not as drifting but as voyaging to some end."⁴⁹³. Son agitation n'est pas désordonnée comme celle de Tom, mais canalisée vers un point, comme le remarquent MM. Poli et Le Vot:

Rien de commun cependant avec l'énergie sans objet qui fait se consumer sans flamme les autres personnages. On a vu que les deux mots, restless et drift, définissent leurs actions. Un troisième, confusion (ou confused) définit l'état où les plonge une agitation vaine.

..... Chez Gatsby, cette rage de vivre ne se manifeste que par des signes imperceptibles. Le mot *restlessness* qui apparaît dans le paragraphe le concernant n'a qu'une valeur indicative. Ses mouvements témoignent seulement d'une ardeur réfrénée qui le porte irrésistiblement vers le but qu'il s'est fixé. Sa force vitale a été soigneusement canalisée, orientée. Il est le seul de tous les personnages qui garde son sang-froid en toute circonstance, du moins jusqu'au jour où il prend conscience de son échec⁴⁹⁴.

Pour Gatsby, il n'y a pas de coïncidence, tout dans son existence est orienté dans une seule direction. A Nick qui s'étonne du hasard qui a fait que Gatsby vive juste en face de la demeure de Daisy, Jordan répond : "But it wasn't a coincidence at all." (GG 85). Toute son énergie est placée dans la poursuite de sa quête, son "rêve unique" (GG 168) dont Nick perçoit l'esprit sacré : "[...] he found that he had committed himself to the following of a grail." (GG 155). Il s'agit d'une quête infinie qui ne s'incarne que ponctuellement en Daisy et qui ne s'achèvera jamais : "It eluded us then, but that's no matter - to-morrow we will run faster, stretch our arms further..." (GG 188). Il s'agit de la quête du moment d'or, "The Golden Moment"⁴⁹⁵, cet état d'extase que susciterait la fusion idéale, la plénitude recouvrée. Il est donc bien question de cet "orgastic future" (GG 188), moment de bonheur et de bien-être béat perdu à tout jamais. La controverse sur le choix du mot "orgiastic" plutôt qu'"orgastic" n'a donc pas lieu d'être comme le remarque à juste titre Milton R. Stern citant Fitzgerald lui-même :

But Fitzgerald knew that what he was after in Gatsby's career was not an orgy [...] but an orgasm, the intense, ecstatic golden moment of the instant of rapturous triumph extended indefinitely as the imagined future we all beat after, "boats against the current". [...] "Orgastic," [...] "is the adjective for 'orgasm' and it

⁴⁹³ - W.J. Harvey, "Theme and Texture in *The Great Gatsby*", *Twentieth Century Interpretations of The Great Gatsby: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.J., éd. par Ernest Lockridge, Prentice-Hall, 1968), p. 99.

⁴⁹⁴ - Bernard Poli et André Le Vot, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁹⁵ - Cf. Milton R. Stern, *The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald* (Urbana, University of Illinois Press, 1970).

***expresses exactly the intended ecstasy. It is not a bit dirty*⁴⁹⁶.**"

Ce cheminement est sans fin car il est la recherche de l'anéantissement des limites et ne pourra finalement se résoudre que dans la mort. E.Fussel remarque : "Obversely, the quest is a flight: from reality, from normality, from time, fate, death, and the conception of *limit*."⁴⁹⁷ Certes, la quête du héros est une fuite dans le sens où elle est une tentative désespérée d'échapper au sort de l'être humain divisé, mais, en bout de course, seule la mort semble accorder au héros une certaine complétude et un retour à la plénitude originelle, ce ne serait donc pas une fuite devant la mort, comme le soutient E.Fussel, mais vers elle.

Le parcours de Dick suit lui aussi l'itinéraire d'une quête. Le héros refuse la vie étriquée de son collègue Franz : "He felt vaguely oppressed [...] by the contracting of horizons to which Franz seemed so reconciled." (T 131). Dans l'espace confiné de leur cottage, les gestes du couple Gregorovius sont dépourvus d'attrait : "The domestic gestures of Franz and his wife as they turned in a cramped space lacked grace and adventure." (T 132). Dick se pose alors une question fondamentale qui le conduira sur le chemin de sa quête d'identité et de connaissance de lui-même : "God, am I like the rest after all?" (T 132). Il refuse d'accepter sa condition humaine comme allant de soi et ne cessera de s'interroger au gré de ses errances. Dans sa jeunesse, il était encore fortement idéaliste :

[...] he used to think that he wanted to be good, he wanted to be kind, he wanted to be brave and wise, but it was all pretty difficult. He wanted to be loved, too, if he could fit it in (T 132).

Nicole sera alors l'occasion de réaliser ses ambitions. Assez rapidement, il envisage qu'il pourrait lui consacrer sa vie (T 137). Il avoue à Dohmler : "I'm half in love with her - the question of marrying her has passed through my mind." (T 139). Finalement, en Suisse, il se laisse entraîner dans l'aventure malgré les risques qu'elle implique et dont il est parfaitement conscient : "[...] her problem was one they had together for good now." (T 156). Désormais sa quête sera la tentative de guérir et de protéger Nicole. Eugene White⁴⁹⁸ soutient que Dick choisit à ses propres dépens ce qui sera le mieux pour Nicole et que la fin du roman ne marque pas sa défaite mais la suite logique et attendue de la cure, c'est-à-dire la guérison de la patiente et la séparation d'avec le médecin. Selon lui, le médecin prime sur l'époux : "[...] she achieved her victory [...] The case was finished. Doctor Diver was at liberty." (T 299). Dans ces circonstances, c'est "Doctor Diver" qui devient le héros et son objectif a effectivement été atteint. Cependant, en conduisant la guérison de Nicole, il a vu sa quête prendre une autre tournure : elle s'est concentrée sur son cas propre. En souhaitant guérir Nicole, il a tenté de lui redonner une complétude parfaite qui n'est jamais le lot de l'être humain et qui sera toujours un leurre. Son désir ambitieux de parfaitement guérir Nicole malgré les obstacles correspond à une tentative de transformer le corps féminin castré en une figure de plénitude idéale. Dans sa division,

⁴⁹⁶ - *Ibid.*, p. 187.

⁴⁹⁷ - Edwin Fussel, "Fitzgerald's Brave New World", *op. cit.*, p. 43.

⁴⁹⁸ - Eugene White, "The 'Intricate Destiny' of Dick Diver", *Modern Fiction Studies* (1961), vol. 7, pp. 32-36.

symbolisée par la maladie, Nicole incarne le propre manque du héros. Si Dick réussissait une guérison parfaite de la jeune femme, il effacerait de la sorte la division à laquelle il souhaite lui-même se soustraire. Il suit en cela un schéma fort bien analysé par E. Bronfen à propos de la nouvelle de Nathaniel Hawthorne "The Birthmark" :

It is, then, less a question of the feminine body being 'castrated', in Lacan's terms 'not all', than of her indicating to the masculine viewer that he too is not all; that he too is not omnipotent; that he is vulnerable before nature and God's laws⁴⁹⁹.

A travers le cas de Nicole, Dick était à la recherche de sa propre complétude et s'est trouvé confronté à sa propre division inéluctable. Lors du parcours en quelque sorte thérapeutique du roman, le héros essaiera désespérément de comprendre où il a dérapé : "He had lost himself -he could not tell the hour when, or the day or the week, the month or the year. " (T 201). Semblant exprimer les introspections de Dick et l'étonnement de ses collègues, le narrateur s'interroge sur son choix : "...For Doctor Diver to marry a mental patient? How did it happen? Where did it begin?" (T 155). En réalité, Dick n'a fait que découvrir un manque qu'il avait toujours abrité en lui mais qu'il n'avait jamais ressenti si vivement. Cette découverte fait suite à son choix de lier sa destinée à une femme, un peu à la façon de Gatsby : "He knew that when he kissed this girl, and forever wed his unutterable visions to her perishable breath, his mind would never romp again like the mind of God." (GG 118). Par l'intermédiaire de Nicole, elle-même incomplète, Dick découvrira sa propre faille et ne pourra l'accepter.

Monroe Stahr ne sait, lui, ni s'arrêter ni se reposer (LT 128), il est constamment en mouvement. Son combat contre l'épuisement se fait par la création artistique, qui constitue sa quête essentielle. Il cherche à atteindre une certaine complétude à travers son oeuvre artistique et déclare : "I'm the unity." (LT 72). En lutte contre une culture de consommation effrénée et de conformisme médiocre, il est "le dernier des princes." (LT 37). Sa création artistique, symbole de son individualisme⁵⁰⁰, est pour lui une planche de salut, un moyen de croire à la possibilité d'une recherche d'absolu.

Il est néanmoins évident que la quête de tous ces héros se termine sur un échec. Amory reconnaît lui-même : "If living isn't a seeking for the grail it may be a damned amusing thing." (S 252). Celui qui souhaite trouver le Graal, n'a aucune chance de réussir. Amory doit finalement réduire ses ambitions (S 255), Anthony est gagné par la folie (BD 446-449) et Gatsby se laisse assassiner, incapable de se réconcilier avec la réalité : "[...] he must have felt that he had lost the old warm world, paid a high price for living too long with a single dream." (GG 168). Dick et Stahr paient chèrement l'issue de la quête, ils sont éliminés de la scène professionnelle et abandonnés de leurs proches les plus intimes ; la confrontation avec le manque se fait dans l'isolement et la solitude.

La quête n'aboutit jamais pleinement ; en réalité, son issue n'est en rien ce qui était espéré, elle débouche sur le manque et suscite la disparition des héros incapables d'y faire face. Nick, lui, en refuse désormais les dangers ; ce qu'il a vaguement perçu à

⁴⁹⁹ - Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*, op. cit., p. 129.

⁵⁰⁰ - Voir Sam B. Girgus, "Beyond the Diver Complex: The Dynamics of Modern Individualism in F. Scott Fitzgerald", *F. Scott Fitzgerald: Critical Assessments*, op. cit., vol. 3, p. 182.

travers son expérience avec *Gatsby* l'a bouleversé, aussi déclare-t-il : "I wanted no more riotous excursions with privileged glimpses into the human heart." (GG 8). Pour le lecteur, la quête se conclut sur l'indicible, sur les blancs de l'écriture, les points de suspension de la dernière page de *Gatsby* : "- to-morrow we will run faster, stretch our arms further..." (GG 188). Pour Fitzgerald, elle est un acheminement illusoire vers la fusion perdue.

Les héros fitzgeraldiens ne parviennent pas à mener leur quête à bien car elle est une aspiration à une complétude qui est fondamentalement incompatible avec le sort de l'être humain. Cependant, il est une quête menée parallèlement par l'auteur et qui, elle, atteint son but, celle de l'écriture. Alors que les héros errent sans ancrage véritable, à la poursuite d'eux-mêmes et de la réalité de leur condition, le lecteur est en même temps à la recherche du sens, c'est-à-dire d'un "encrage" possible. La quête de l'auteur et celle du héros sont menées conjointement :

***Chaque roman est l'histoire de la même quête, reprise indéfiniment et toujours laissée inachevée, chaque héros un reflet de l'auteur qui se cherche mais jamais ne peut se résoudre à aller jusqu'au bout, à atteindre l'identification complète qui le libérerait, qui le ferait se confondre avec la lumière blanche de la réalité intérieure [...]*⁵⁰¹.**

Certes, le héros et l'auteur mènent des quêtes parallèles, comme le suggère Le Vot, mais il semble possible d'affirmer que celle de l'auteur finit par aboutir. Tout au long du cheminement du héros, se déposent sur la page blanche les mots de l'auteur à travers lesquels le lecteur perçoit l'aboutissement de la quête de l'écriture, là est le succès de l'écrivain. Le Vot reconnaît d'ailleurs que "L'imagination créatrice et l'écriture ont été pour Fitzgerald les moyens de la quête et de l'ascèse."⁵⁰² Plus encore que le moyen de la quête, l'écriture en est l'essence même.

Les héros fitzgeraldiens trahissent leur quête par leur constante mobilité et leurs incessants voyages. A leur manière, l'écrivain est un voyageur ; il fait le voyage de l'être tout en se déplaçant au pays du langage jusqu'à ce que sa quête aboutisse à l'oeuvre qui est couchée sur le papier. Comme celui des héros, ce voyage est celui de la recherche de la plénitude perdue et de la souffrance de la perte originelle. L'écriture dit l'aspiration à cette fusion impossible, à cet "état de bonheur absolu dont [le sujet] disposait quand il était *His Majesty, the Baby*."⁵⁰³ Le succès de la quête de l'écriture réside dans le fait qu'elle va là où se trouve la faille. A défaut de retrouver la continuité perdue, elle cerne de ses mots la béance. Elle circonscrit le lieu où se noue la tragédie de la condition humaine, elle va là où se trouve le manque comme le suggère l'expression de Freud reprise par Lacan : "*Wo es war, soll Ich werden*. Là où fut ça, il me faut advenir."⁵⁰⁴ La fracture est le lieu d'expression du manque indicible de l'être qu'uniquement l'écriture parvient à explorer. Fidèle à Conrad⁵⁰⁵, Fitzgerald parvient à conduire son lecteur à une révélation

⁵⁰¹ - André Le Vot, *L'Univers imaginaire de Francis Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 567.

⁵⁰² - *Ibid.*, p. 570.

⁵⁰³ - Voir Nestor Braunstein, *La Jouissance. Un concept lacanien*, op. cit., p. 30.

⁵⁰⁴ - Jacques Lacan, *Ecrits I*, op. cit., p. 284.

que seul le cheminement de l'écriture rend possible :

But the artist appeals to that part of our being which is not dependent on wisdom; to that in us which is a gift and not an acquisition -and, therefore, more permanently enduring. He speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of fellowship with all creation -and to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusions, in hope, in fear, which binds men to each other, which binds together all humanity - the dead to the living and the living to the unborn⁵⁰⁶.

IV Déséquilibre créateur

L'univers fitzgeraldien est tellement empreint de déséquilibre qu'il semble finalement s'en dégager un certain plaisir, une jouissance née de ce manque d'ordre et de stabilité. Cette sensation apparaît clairement dans le voyage ascensionnel de Dick dans le funiculaire de Glion puis dans le train à crémaillère (T 146-149). Alors que le héros quitte la terre ferme pour l'incertitude de l'altitude et de la cabine fragilement suspendue, ses espoirs s'intensifient, son intérêt pour Nicole augmente et un nouvel avenir excitant s'ouvre à lui. Cette suspension incertaine le porte vers un plaisir qu'il se refusait encore lorsqu'il était en bas bien enraciné dans la terre et le rationnel. Alors que la cabine s'élève, Dick a d'ailleurs une vision phallique du lac transpercé par le Rhône (T 146), puis une vue plongeante sur une gorge (T 148) qui annoncent une montée vers le plaisir du corps. Nicole, elle, s'y abandonne déjà complètement lors de ce voyage et laisse échapper ses émotions sans retenue, comme un enfant. Elle étale sa complicité avec Marmora aux yeux de tous, les verbes qui qualifient son comportement appartiennent au registre du plaisir : "gasp", "laugh", "pant" (T 147), son visage est illuminé : "The delight in Nicole's face-" (T 148). Arrivé à destination, le héros sent le regard de Nicole qui le suit, "[...] feeling her helpless first love, feeling it twist around inside him." (T 149). Il croit alors tout oublier de cette impression de déséquilibre pendant l'ascension en se lavant le corps, mais il demeure cependant marqué : "[...] without a memory of the intervening ten minutes, only a sort of drunken flush [...]" (T 149). Cette sensation est de toute évidence l'arrière-goût de la volupté ressentie lors du voyage.

Le plaisir du déséquilibre, c'est ce plaisir de l'arrachement à la terre, cette sensation de flottement détendu recherchée par de nombreux personnages. Dans le funiculaire, Nicole en jouit pleinement après ses mois d'internement, elle apprécie particulièrement d'avoir retrouvé sa légèreté : "-to be a feather again instead of a plummet, to float and not to drag." (T 148). Plus tard, Rosemary sera toute à son plaisir d'arrachement au sol lors de sa première danse avec Dick : "[...] they floated like people in an amusing dream-" (T 77). Dans *Paradise*, Amory savoure cette sensation de flottement lorsqu'il nage en

⁵⁰⁵ - Pour l'influence de Conrad sur Fitzgerald voir Bernard Poli et André Le Vot, *op. cit.*, pp. 48-53, 208-209.

⁵⁰⁶ - *Joseph Conrad "Preface to The Nigger of the 'Narcissus'", The Nigger of the 'Narcissus', Typhoon, and Other Stories (Harmondsworth, Penguin, 1965), p. 11-12.*

compagnie d'Eleanor :

Often they swam and as Amory floated lazily in the water he shut his mind to all thoughts except those of hazy soap-bubble lands where the sun splattered through wind-drunk trees. How could any one possibly think or worry, or do anything except splash and dive and loll there on the edge of time while the flower months failed. Let the days move over -sadness and memory and pain recurred outside, and here, once more, before he went on to meet them he wanted to drift and be young (S 211-212).

Anthony ressentira cette même sensation d'apesanteur au coeur de cette salle de bains qu'il aime tant : "Once accustomed to the temperature of the water he relaxed in a state of drowsy content." (BD 17). Malgré le danger de la situation, alors qu'elles flottent sur la tête de Shiva au gré du courant, Kathleen et sa compagne ressemblent à deux touristes : "[they] seemed at first glance to be sightseers on an interesting bus-ride through the scene of the flood." (LT 35). L'imagination aussi permet cet arrachement à la pesanteur. Les rêveries de Gatsby l'assurent de l'équilibre fragile du monde et de la réalité, elles sont la vraie promesse : "[...] a promise that the rock of the world was founded securely on a fairy's wing." (GG 106). Pour lui rien ne demeure ordonné et fixé, le plaisir est dans l'imaginaire où l'instabilité règne.

La passion amoureuse suscite cette même sensation de déséquilibre que procure l'ivresse. Les personnages s'y abandonnent avec délice. Gatsby raconte comment la découverte de sa passion pour Daisy l'a complètement désarçonné et mené vers des horizons jusqu'alors inconnus :

"I can't describe how surprised I was to find out I loved her, old sport. [...] Well, there I was, 'way off my ambitions, getting deeper and deeper in love every minute, and all of a sudden I didn't care." (GG 156).

Quand il embrasse Daisy un soir d'automne, il sait qu'il met un terme à ses rêves divins: "[...] his mind would never romp again like the mind of God." (GG 118). Dick se laisse, lui, perturber deux fois, tout d'abord par Nicole puis par Rosemary. Succombant aux attraits de Rosemary, il reconnaît qu'il perd l'équilibre, "He knew that what he was now doing marked a turning point in his life -it was out of line with everything that had preceded it-" (T 91). Plus tard, il tentera de confier ce sentiment à la jeune fille : "'Look, I'm in an extraordinary condition about you. When a child can disturb a middle-aged gent -things get difficult.'" (T 94). Stahr ressent ce même désordre amoureux qui le pousse hors de son univers bien organisé. Tout d'abord il repense à la jeune femme sur la déesse et ressent un vacillement à cause de la ressemblance avec son épouse disparue : "Not Minna and yet Minna." (LT 73). Finalement, ayant retrouvé Kathleen, il est prêt à basculer, à tomber amoureux :

There were only ten years between them, but he felt that madness about it akin to the love of an aging man for a young girl. It was a deep and desperate time-need, a clock ticking with his heart, and it urged him, against the whole logic of his life, to walk past her into the house now and say, "This is forever." (LT 136-137).

Cette passion est doublée de celle de Cecilia pour Stahr, la jeune fille avoue : "I was head over heels in love with him [...]" (LT 82). Elle déclare même à Wylie White : "'I'm going to throw myself under the wheel of Stahr's car, this morning [...]" (LT 83). Elle conclut : "My heart was fire, and smoke was in my eyes and everything, but I figured my chance to be

fifty-fifty." (LT 85).

Il y a en outre chez Fitzgerald une évidente fascination pour le déclin et la détérioration. Cet attrait un peu morbide pour le déséquilibre et le plaisir qu'il peut susciter sera pleinement exploité dans *The Crack-Up*. Le déséquilibre suprême pour l'écrivain est alors d'écrire sur son impossibilité d'écrire. Peut-être réussit-il ainsi sa meilleure approche de la vie par l'écriture puisque, selon lui, "[...] all life is a process of breaking down [...]" (CU 39), c'est-à-dire que la vie serait à elle seule un immense déséquilibre. Cette sensation de bascule est bien celle du manque insurmontable qui frappe tout être humain dès la naissance, mais aussi celle d'un acheminement inéluctable vers la mort. Cependant dans ce processus de détérioration progressive résident les ferments du suc de la vie, du plaisir de l'existence car : La vie s'appauvrit, elle perd de son intérêt, dès l'instant où dans les jeux de la vie il n'est plus possible de risquer la mise suprême, c'est-à-dire la vie elle-même⁵⁰⁷.

Tout comme pour Zelda qui rédigea son unique roman, *Save Me the Waltz*, depuis sa clinique psychiatrique⁵⁰⁸, pour Fitzgerald, le déséquilibre suscite l'écriture, le manque fonde l'oeuvre. Ses romans portent la trace constante de bouleversements individuels et sociaux. Ses réflexions attestent de ce besoin d'un déséquilibre émotionnel à la base de son écriture :

Whether it's something that happened twenty years ago or only yesterday, I must start out with an emotion -one that's close to me and that I can understand⁵⁰⁹.

Dans le même essai, il développe l'idée d'un nombre limité de thèmes propres à chaque auteur car ils sont liés à son expérience intime :

Mostly, we authors must repeat ourselves - that's the truth. We have two or three great and moving experiences in our lives - experiences so great and moving that it doesn't seem at the time that anyone else has been so caught up and pounded and dazzled and astonished and beaten and broken and rescued and illuminated and rewarded and humbled in just that way ever before. Then we learn our trade, well or less well, and we tell our two or three stories -each time in a new disguise-maybe ten times, maybe a hundred, as long as people will listen⁵¹⁰.

Dans le même esprit, il donnera le conseil d'écrivain suivant à sa fille :

Nobody ever became a writer just by wanting to become one. If you have anything to say, anything you feel nobody has ever said before, you have got to feel it so desperately that you will find some way to say it that nobody has ever found before, so that the thing you have to say and the way of saying it blend as one matter -as indissolubly as if they were conceived together...⁵¹¹.

⁵⁰⁷ - Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁰⁸ - Matthew J. Bruccoli, *op. cit.*, p. 379.

⁵⁰⁹ - Francis Scott Fitzgerald, "One Hundred False Starts", *The Saturday Evening Post* (4 mars 1933), pp. 65-66.

⁵¹⁰ - *Ibid.*.

⁵¹¹ - *The Letters of F. Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 25.

Dans une autre lettre, il confiera à Scottie : "Often I think writing is a sheer paring away of oneself leaving always something thinner, barer, more meager."⁵¹².

Cette écriture née du déséquilibre en porte nécessairement la marque dans son tracé. Tout d'abord, c'est une écriture du voyage et de l'errance, jamais celle de l'immobilité et de l'ordre. De plus, le style même de l'auteur porte la trace de cette instabilité chaotique. Les deux premiers romans se déroulent de façon chronologique, mais leur développement est perturbé par l'irruption de textes variés, souvent en italiques, tels que des poèmes, des chansons, des lettres, ou des citations. A partir de *Gatsby*, les romans sont fragmentés. Le texte apparaît comme une énigme à résoudre car l'enchaînement des événements n'est pas présenté de façon chronologique et rationnelle :

Puisque la vie est informe, écrire sera un acte d'imagination. Il n'y a pas d'autre intrigue que celle que conçoit le romancier. Fitzgerald fait de la découverte de l'histoire une partie vivante du roman ; le lecteur est invité à établir des relations, découvrir des rapports et a l'impression de créer l'histoire en même temps que l'écrivain⁵¹³.

A propos de *Tender*, M.Geismar écrira que la destruction est structurelle :

[It] extends finally to the craft of the novel itself. The wavering motivation, the artistic confusion in the last sections of the book -the sense one has of brilliant and disordered fragments- make it really seem to be the diary of a collapse; a diary written by the subject of the collapse; the one who, viewing all the symptoms so intimately, is the least likely to get at the source of illness⁵¹⁴.

Dans *Gatsby*, les retours en arrière sur la jeunesse du héros (GG 105-107) et sa rencontre avec Daisy à Louisville (GG 80-84, 117-118, 154-157) bousculent l'ordre logique de la narration. Des informations à son sujet sont éparpillées à travers tout le texte, Mr Gatz constituant finalement le dernier élément du puzzle. Même sa mort est tout d'abord décrite de façon énigmatique :

A small gust of wind that scarcely corrugated the surface was enough to disturb its accidental course with its accidental burden. The touch of a cluster of leaves revolved it slowly, tracing, like the leg of transit, a thin red circle in the water. It was only after we started with Gatsby toward the house that the gardener saw Wilson's body a little way off in the grass, and the holocaust was complete (GG 169).

De la même façon, *Tender* comprend un long retour en arrière au Livre II. Certains événements sont laissés en suspens et élucidés bien plus loin. La maladie de Nicole suggérée lors de ses crises du Livre I (*T* 35,112) n'est clairement présentée qu'au livre II. Pendant de nombreuses pages le lecteur ne sait pas ce qui s'est passé dans la salle de bains (*T* 35), ni ce qui a finalement provoqué le duel (*T* 41-43). La scène de la salle de bains sera élucidée beaucoup plus tard par Dick qui se remémorera cet épisode (*T* 167).

⁵¹² - *Ibid.*, p. 86.

⁵¹³ - Geneviève et Michel Fabre, *op. cit.*, p. 56.

⁵¹⁴ - Maxwell Geismar, *The Last of the Provincials*, *op. cit.*, p. 332.

Rien n'est jamais fixe ni certain, sans cesse le sens vacille, comme en suspension⁵¹⁵. Dans *Gatsby* et *Tender*, le rythme de l'écriture s'accélère au fur et à mesure que le désordre se déchaîne plus vivement et que les événements se succèdent de façon précipitée dans une société qui a perdu le contrôle de ses actes. En outre, le choix du narrateur et du point de vue qui varie constamment renforce fortement l'impression de déséquilibre. Nick est un narrateur intradiégétique et homodiégétique qui raconte son histoire comme elle s'est déroulée chronologiquement, mais il insère çà et là des commentaires et des informations bouleversant l'ordre des événements et il n'est pas toujours sûr qu'il faille lui faire confiance. Dans *Tender*, l'auteur a choisi un narrateur extradiégétique mais qui est concentré tout d'abord sur le personnage de Rosemary. Cependant, au Livre II la situation change puisque la jeune fille n'est plus en scène. Le narrateur extradiégétique se focalise alors sur Dick, mais brutalement Nicole devient la narratrice pour quelques pages (*T* 158-161) avant de laisser de nouveau la place au narrateur extradiégétique. Dans *Tycoon*, Fitzgerald jongle, parfois de façon assez artificielle (*LT* 93,117), entre Cecilia, narratrice intradiégétique et homodiégétique, et un narrateur extradiégétique. Ces constants changements de focalisation et de narrateurs intensifient l'impression d'écriture en mouvance perpétuelle.

Face au déséquilibre, l'écriture est une planche de salut. Elle est même le moyen suprême de faire front à l'ultime bascule que constitue la mort car comme le remarque Blanchot : "L'écrivain est alors celui qui écrit pour pouvoir mourir et il est celui qui tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort."⁵¹⁶ A l'inverse de Dick qui se laisse anéantir par la découverte de son manque et de sa division, l'auteur réussit lui à les utiliser dans son écriture. Il sait bâtir son écriture à partir de cette fêlure et peut lutter ainsi contre son propre effondrement ainsi qu'il l'a fait tout particulièrement avec *The Crack-Up*. Ces articles correspondent d'ailleurs à trois phases dans l'attitude de l'auteur vis-à-vis de ses difficultés : l'effondrement (*CU* 39-45), un temps de pause pour faire le point (*CU* 45-51) et la reconstruction du nouveau Fitzgerald (*CU* 51-56). Partisan du travail et de l'effort⁵¹⁷, comme Stahr (*LT* 128), il trouve dans l'écriture l'exutoire de sa "banqueroute émotionnelle". Sa lutte contre le sentiment de désespoir que peut lui causer sa condition d'homme se fera par l'écriture. Les mots tenteront de combler la béance de l'existence à laquelle tout homme ne sait se soustraire. L'écriture, certes, ne saurait combler ce manque, mais du moins elle peut permettre d'en cerner le contour car "les paroles ne sont pas faites pour combler le vide de la Chose [...], mais pour cerner le vide, délimiter le creux, reconnaître ce qu'on peut combler."⁵¹⁸ L'écriture peut dire l'angoisse viscérale de l'être, cette angoisse qui inlassablement "s'interpose entre le désir et la jouissance, entre le sujet et la Chose."⁵¹⁹ Elle est finalement le moyen de jouir d'un déséquilibre auquel il

⁵¹⁵ - Cf. Roland Tissot, *op. cit.*, p. 159.

⁵¹⁶ - Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 110.

⁵¹⁷ - A ce titre, Fitzgerald écrira : "I never blame failure -there are too many complicated situations in life, but I'm absolutely merciless toward lack of effort.", Sam B.Girgus, *op. cit.*, p. 186.

⁵¹⁸ - Nestor Braunstein, *op. cit.*, p. 282.

est impossible d'échapper.

Les héros fitzgeraldiens sont, à l'instar de leur créateur, tout entiers dans le déséquilibre. Malgré quelques tentatives d'organisation de leur univers et de gestion ordonnée de leur vie et de celle de leur entourage, ils y succombent complètement. Ils ne sont jamais des gestionnaires mais sont, au contraire, la manifestation évidente du manque. Leur quête est celle de la littérature, c'est-à-dire une quête qui ne saurait se cantonner au rationnel et au scientifique et dont le but n'est ni de fournir des réponses ni de résoudre des problèmes⁵²⁰. Elle est une appréhension instinctive du monde et de la condition humaine, elle est la recherche tâtonnante de la jouissance dans le déséquilibre. Le héros fitzgeraldien ne fonctionne pas en groupe, il est toujours unique et isolé et s'avère incapable de gérer son environnement et ses relations car il est fondamentalement instable, toujours à la recherche du franchissement de la limite. Si l'on utilise le vocabulaire de Lacan, il devient évident que ce héros se situe du côté du "pas-tout", du côté de l'Autre, qui d'ordinaire qualifie les femmes :

Chez l'homme, il y a une limite qui fait consistance, pas chez la femme. Avec les hommes, on a d'emblée la loi de l'ensemble : quel que soit l'élément, on sait qu'il aura la même propriété que tous les autres. Aucune surprise à attendre. C'est pourquoi toutes les organisations, tous les grands regroupements -partis, armées, Eglises...- sont d'abord masculins : ils tournent rond. La difficulté surgit du côté du "pas-tout", de la femme. Avec elle pas de principe organisateur, nulle certitude : l'autre femme est-elle seulement la même ? Il faut toujours vérifier⁵²¹.

Comme le remarque E. Bronfen⁵²², plus encore que la représentation de la castration et du "pas-tout", le corps féminin est l'incarnation ouverte du manque qui est non seulement un élément constitutif de la femme mais également de l'homme. Si la femme constitue l'Autre dans notre société⁵²³, le héros semble lui aussi assumer cette place dans la fiction de Fitzgerald. Il est celui qui ressent profondément son incomplétude et fait surgir la castration aux yeux de tous.

V Conclusion

L'écriture de Fitzgerald semble surgir du déséquilibre. Elle est suscitée par le manque et en trace inlassablement la marque sur le papier. En ce sens où elle est l'expression physique du manque, comme peut l'être la femme, il serait alors possible de qualifier cette écriture de fondamentalement féminine ou, plus précisément, elle serait l'expression du "pas-tout" de Lacan. Comme le corps féminin marqué de la castration phallique, cette

⁵¹⁹ - *Ibid.*, p. 23.

⁵²⁰ - Cf. Joseph Conrad, *op. cit.*, pp. 11-14.

⁵²¹ - Gérard Miller, Lacan, *op. cit.*, p. 86.

⁵²² - Elisabeth Bronfen, *op. cit.*

⁵²³ - Voir Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* (Paris, Folio/Essais, 1991), *passim* et Elisabeth Bronfen, *op. cit.*, p. 181.

écriture porte en elle la blessure du manque fondateur de l'être.

A travers ses héros, l'auteur raconte l'histoire de tout homme, c'est-à-dire ses rendez-vous sans cesse manqués avec la jouissance suivis néanmoins de ses constants sursauts d'énergie pour se relancer à sa poursuite. Son écriture évoque la Chose et la définit comme irrémédiablement perdue. Elle suggère que le sujet doit trouver sa place dans le déséquilibre car la complétude originelle ne peut être recouvrée. Comme l'indique Sollers, le romancier est bien "quelqu'un qui a vu, au moins deux fois, quelque chose qu'il ne devait pas voir, et qui en triomphe."⁵²⁴ Le lecteur de Fitzgerald effectue cette transgression qui consiste à voir la scène originelle à travers son écriture. Cette dernière se conçoit, en effet, comme l'aventure qui fonde l'origine car l'écrivain a effectué ce voyage de l'être depuis les origines jusqu'à la naissance de l'oeuvre sur la page.

En fin de course, dans cet univers pessimiste de Fitzgerald, il est un plaisir unique qui, lui, sera pleinement ressenti, "le plaisir du texte"⁵²⁵. L'acte de lecture consiste à surprendre l'auteur en état d'énonciation, c'est-à-dire "en ivresse, en jouissance, en érection"⁵²⁶, mais il consiste aussi à ressentir intimement ce déséquilibre, cette jouissance du texte car lire c'est créer un espace de jouissance⁵²⁷. Suscitée par le déséquilibre, l'écriture saura aussi provoquer ce dernier chez le lecteur car "tout texte 'textuel' (entré dans le champ de la signifiante) tend à la limite à provoquer ou à vivre la *perte de conscience* (l'annulation) que le sujet assume pleinement dans la jouissance érotique"⁵²⁸.

Chapitre trois. Enchevêtrement créatif

I Introduction

L'écriture de Fitzgerald est née du déséquilibre, mais elle le transcende dans un enchevêtrement créatif qui, lui, semble permettre d'atteindre cette harmonie tant recherchée. L'auteur ne résout pas les problèmes qu'il soulève et ne calme pas les angoisses qu'il évoque, mais il cerne de son écriture ce qui inquiète et perturbe tout un chacun, établissant ainsi un contact intime avec le lecteur. Cependant, si sa quête touche à l'essentiel et résonne d'échos familiers, ne serait-ce pas, avant tout, parce qu'il reste dans le non-dit, "le degré zéro de l'écriture"⁵²⁹, pour mieux exprimer ce qu'il ressent et

⁵²⁴ - Philippe Sollers, *Théorie des exceptions*, op. cit., p. 79.

⁵²⁵ - Voir Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., passim.

⁵²⁶ - Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op. cit., p. 401.

⁵²⁷ - Voir Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 11.

⁵²⁸ - Roland Barthes, "Théorie du texte", op. cit., p. 1000.

pressent sans jamais le comprendre pleinement ? N'est-ce pas là justement le secret de son intimité avec le lecteur, qui le suit dans son errance avec d'autant plus de facilité qu'il en connaît personnellement le parcours, si ce n'est, lui aussi, que de façon confuse. Aux limites du dicible, la communion se fait parfaite car seul le blanc de l'écriture sait exprimer ce manque auquel nul ne sait se soustraire.

Comment, dans le monde de division qu'il décrit et qui est le lot de tout homme, Fitzgerald réussit-il à échafauder une sensation de plénitude ? Il est manifeste que son écriture sait "montrer le caractère inépuisable de son tissu"⁵³⁰ ; derrière ses signifiants se cache une multiplicité infinie de signifiés qui surgiront d'une fusion avec le lecteur. Jamais distinct de son écriture, Fitzgerald existe par elle et à travers l'acte de lecture qui peut se répéter à l'infini et qui donne ainsi naissance à son oeuvre. Alors que ses personnages échouent dans leur quête d'une fusion parfaite qui s'avère interdite à tout jamais, l'oeuvre devient, elle, au contraire, la création née de l'union intime du lecteur et de l'auteur et la source d'une véritable jouissance partagée au-delà du temps et des individualités. Même aux plus sombres moments de sa "fêlure", Fitzgerald donne vie à l'oeuvre par l'intermédiaire du lecteur dans une plénitude qui nie la discontinuité sans cesse ressentie douloureusement⁵³¹. Surgie d'un enchevêtrement créatif inépuisable, son oeuvre romanesque incarne la plénitude retrouvée et dit la victoire ultime sur la discontinuité de celui qui n'a cessé d'écrire sur la dissipation, la fêlure et la division. Là sans doute réside le secret de sa réussite littéraire ; bien plus que le chroniqueur de "L'Age du Jazz", il s'avère être celui du destin humain. Par la magie des mots, il offre au lecteur cette même possibilité de retour vers l'Un dont ses romans célèbrent la perte définitive.

II Aux limites du dicible

Barthes affirme que "La littérature ne commence pourtant que devant l'innommable, face à la perception d'un *ailleurs* étranger au langage même qui le cherche."⁵³². La création romanesque de Fitzgerald est tout entière pétrie de cette recherche, elle est l'exploration de l'innommable et l'expression d'un inconnu qui échappe au langage. *Tender*, plus que tout autre roman, a su enserrer de ses mots ces zones d'ombre où le langage ne peut plus affirmer sa suprématie car l'auteur est aux "frontières de la conscience" (T 185) et qu'il touche à des choses dépassant le cadre des mots : "[...] things unforgotten, unshriven, unexpurgated." (T 91).

Pour Fitzgerald, le but de l'écriture n'est pas la transcription fidèle et claire des sensations, mais le déclenchement chez le lecteur d'une perception intense qui perdure et dépasse la réalité directement observable. L'écriture est alors le partage de cette perception confuse de "l'innommable". Suivant les préceptes de Conrad⁵³³, il écrira à

⁵²⁹ - Cf. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., passim.

⁵³⁰ - Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 172.

⁵³¹ - Cf. Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., passim.

⁵³² - Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., pp. 159-160.

Maxwell Perkins : "[...] an author's main purpose is to 'make you see' [...]"⁵³⁴. Selon lui, l'écriture doit avoir un puissant effet à retardement :

[...] the purpose of a work of fiction is to appeal to the lingering after-effects in the reader's mind as differing from, say, the purpose of oratory or philosophy which respectively leave people in a fighting or thoughtful mood⁵³⁵. ***[...] -and I believe that the important thing about a work of fiction is that the essential reaction shall be profound and enduring***⁵³⁶.

Stahr a parfaitement saisi cette force de l'écrivain qui détient le savoir et est capable de "donner à voir", il confie à Kathleen : "When I want to know anything, I've got to ask some drunken writer." (LT 110). Même en plein déséquilibre, caractérisé ici par l'ivresse, l'écrivain est celui qui ouvre les yeux des autres sur l'inconnu.

Dans la fiction de Fitzgerald, bien souvent le narrateur se réfugie dans l'innommable. Dans *Gatsby*, le point de vue unique de Nick implique nécessairement une narration sélective. Outre l'auto-censure et la distorsion du message, sa narration se heurte également à son incapacité à s'exprimer, il avoue d'ailleurs, dès les premières pages, que, dans sa famille, ils ont toujours été doués pour communiquer, mais dans la discrétion : "[...] we've always been unusually communicative in a reserved way [...]" (GG 7). Quand il atteint l'essentiel, il perçoit les choses, mais ne peut les verbaliser : "[...] what I had almost remembered was uncommunicable forever." (GG 118). Dans *Tycoon*, Cecilia laisse sa place à un narrateur extradiégétique pour la description de la scène d'amour dans la maison au bord de la mer. Malgré, l'absence d'implication du narrateur, le point central de la scène est éclipsé et matériellement représenté par un retour à la ligne avec changement de paragraphe, c'est-à-dire par un espace blanc sur la page (LT 105). Dans *Paradise*, lors de l'épisode du diable (S 104-113), Amory ne sait pas, tout d'abord, exprimer la vision diabolique qu'il a eue, quant au narrateur, sans le titre du sous-chapitre, "The devil" (S 104), il ne serait pas plus explicite qu'Amory. Il remarque simplement : "The feet were all wrong...with a sort of wrongness that felt rather than knew...." (S 108), puis il conclut à propos de ces fameux pieds : "They were unutterably terrible...." (S 108). Le passage se termine ensuite sur :

Those feet...Those feet... As they settled to the lower floor the feet came into view in the sickly electric light of the paved hall (S 108).

Cette utilisation répétée de points de suspension indique que la narration exprime l'innommable mais ne peut le transcrire plus explicitement. Ce n'est que deux sous-chapitres plus loin que le héros finira par avouer avec hésitation : "'I think I've -I've seen the devil or- something like him. What face did you just see? -or no,' he added quickly, 'don't tell me!'" (S 113). Dans *Tender*, Nicole trahit plus que tous, en raison de sa maladie, ces zones d'ombre du psychisme que chacun abrite en lui, elle semble être un

⁵³³ - Joseph Conrad, "Preface to *The Nigger of the 'Narcissus'*", *op. cit.*, p. 13.

⁵³⁴ - *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 265.

⁵³⁵ - *Ibid.*, p. 329.

⁵³⁶ - *Ibid.*, p. 382.

produit de l'inconnu : "The unknown yielded her up [...]" (T 134). Son monologue intérieur, qui fait irruption dans la narration (T 158-161), fourmille de tirets, de points de suspension et d'interrogation. Elle hésite entre la narration et l'adresse directe à un interlocuteur qui change continuellement. Il n'y a aucune cohésion lexicale et thématique, elle entremêle les temps, son discours échappe à toute logique et glisse parfois de l'anglais au français. Cette expression perturbée fait écho à certaines de ses lettres (T 119-123), où se devine en filigrane la logique obsessionnelle de la malade : "There were other letters among whose helpless caesuras lurked darker rhythms." (T 121). L'ensemble du roman semble cerner ces zones d'ombre de l'inconscient qui ne peuvent être exprimées que dans le non-dit car elles relèvent de ce qui se cache derrière ce rideau que Dick tente d'abaisser par crainte d'être exposé trop violemment à l'inconnu. Seule l'éclipse de sens saura exprimer ce que le héros pressent de façon confuse : "the dark and unprecedented" (T 192), "the unprobed, undissected, unanalyzed, unaccounted for" (T 202).

Alors que *The Beautiful* adopte une approche plutôt naturaliste et réaliste, à la manière de Theodore Dreiser et Frank Norris, les romans suivants, beaucoup plus personnels et originaux, jouent sur une "esthétique de l'indicible"⁵³⁷. Tout comme Nick qui s'avère incapable de communiquer l'essence de la destinée de Gatsby par les mots (GG 118), l'auteur choisit de rester dans l'imagé et le non-dit pour transmettre ce qu'il perçoit du sort de l'être humain. Semblable à la lumière verte de Daisy, le message se situe au-delà du "Sound", c'est-à-dire au-delà du son, au-delà des mots. La révélation est à portée de main, "right across from [us]" (GG 124), au lecteur de la saisir dans l'indicible, dans les "harmonies lointaines" (BD 126) que suggère l'écriture de Fitzgerald. Comme le remarque M.A.Gay, le lecteur gardera alors de *Gatsby* "Plus qu'un message, une intuition, le souvenir d'un rythme [...]"⁵³⁸. La lecture terminée, "reste la beauté du chant, qui, seule, peut exprimer l'inexprimable."⁵³⁹

L'écriture de Fitzgerald réussit à cerner l'inexprimable en demeurant dans le non-dit, l'auteur a saisi que

l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage ; il est, au contraire, par nature, silence et contestation de la parole⁵⁴⁰.

Les blancs de l'écriture de Fitzgerald augmentent au fur et à mesure de sa carrière d'écrivain alors que son style se personnalise et qu'il aborde des thèmes qui touchent de plus en plus à l'essentiel de ce qui constitue l'être et son destin. Les silences de l'écrivain expriment des

intentions si particulières qu'elles ne pourraient pas garder de sens en dehors de l'objet que la lecture fait paraître ; ce sont elles pourtant qui en font la densité et qui lui donnent son visage singulier. C'est peu dire qu'elles sont inexprimées:

⁵³⁷ - André Le Vot, *L'Univers imaginaire de Francis Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 564.

⁵³⁸ - Marie Agnès Gay, *Etude stylistique du point de vue narratif et de son évolution dans les cinq romans de F.Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 280.

⁵³⁹ - *Ibid.*

⁵⁴⁰ - Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? (Paris, Folio/Essais, 1991), p. 51.*

elles sont précisément l'inexprimable⁵⁴¹.

Si la lecture de *Gatsby*, et surtout celle de *Tender*, sont inlassablement riches de sens, c'est bien parce qu'elles recèlent une multiplicité de signifiés cachée dans ces zones d'ombre de l'écriture de Fitzgerald. L'auteur a compris progressivement au cours de sa carrière

[qu']Ecrire ne peut aller sans se taire ; [qu']écrire, c'est, d'une certaine façon se faire "silencieux comme un mort", devenir l'homme à qui est refusée la dernière réplique : [qu']écrire, c'est offrir dès le premier moment cette dernière réplique à l'autre⁵⁴².

L'écriture, c'est le non-dit et l'inexprimé⁵⁴³, ainsi que le prouve Fitzgerald dans son oeuvre et ceci de façon de plus en plus affirmée alors qu'il affine sa technique et maîtrise de mieux en mieux son talent. Si les intrigues relativement banales de ses romans pourraient facilement constituer le canevas d'une littérature bon marché, il n'en est rien de la langue qu'il manie et là réside le secret de son art. Derrière les signifiants qu'il utilise, il y a toujours "un supplément de sens, dont ni le dictionnaire ni la grammaire ne peuvent rendre compte."⁵⁴⁴ Dans ce "supplément de sens" réside l'art de l'écrivain et peu importe alors si ses romans ne racontent que des histoires d'amour entre des jeunes hommes pauvres et des filles riches dignes de romans à l'eau de rose.

R.Neuhaus⁵⁴⁵ critique vivement le choix du narrateur de *Gatsby* et par là même le style de l'auteur. Pour lui, tout n'est pas suffisamment justifié et expliqué en détail, comme, par exemple les confidences de *Gatsby* à Nick⁵⁴⁶. Il déclare :

Fitzgerald has created such literally vapid and unfilled-out lovers that the love story can only be maintained by keeping them out of the reader's sight, and by attributive rhetoric to supply what characterization does not. Given what he has created (or failed to create), he can't bring them together, because they lack sufficient depth to work in a love scene.

..... ***Having created mere outlines, he can only adorn, not reveal⁵⁴⁷.***

Il poursuit en affirmant : "He can handle only the plot of the romance, he cannot create the people necessary to animate it."⁵⁴⁸ Il semble que R.Neuhaus n'ait pas perçu que tout l'art de Fitzgerald est d'"inexprimer l'exprimable"⁵⁴⁹ et d'offrir la possibilité de "l'exploration du

⁵⁴¹ - *Ibid.*.

⁵⁴² - Roland Barthes, *Essais Critiques*, op. cit., p. 9.

⁵⁴³ - Cf. *ibid.*, p. 41.

⁵⁴⁴ - Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op. cit., p. 35.

⁵⁴⁵ - Ron Neuhaus, "Gatsby and the Failure of the Omniscient 'I'", *F.Scott Fitzgerald: Critical Assessments*, op. cit., vol. 2, pp. 359-368.

⁵⁴⁶ - *Ibid.*, p. 359.

⁵⁴⁷ - *Ibid.*, p. 366.

rôle que l'irrationnel joue dans nos décisions, dans notre vie."⁵⁵⁰ .

Si l'on considère les adaptations cinématographiques du roman, il faut reconnaître que dans l'ensemble elles ont été peu réussies. La dernière en date, celle de Francis Ford Coppola réalisée par Jack Clayton en 1974⁵⁵¹ , a pris en compte avec une grande précision la langue, l'atmosphère sociale et les couleurs de l'oeuvre littéraire. Cependant, la mise en scène de la relation entre Gatsby et Daisy est un échec. Le cinéaste s'est vu contraint de broder sur le texte de Fitzgerald alors qu'il ne l'a pas fait pour les autres personnages. De prime abord, ceci pourrait soutenir les critiques de R.Neuhaus, mais il semble plutôt que cette difficulté rencontrée par les cinéastes proclame la qualité du roman qui n'est précisément pas une simple intrigue amoureuse facile. *Gatsby* est une oeuvre d'art littéraire, tout en sensations et en suggestions, qui va bien au-delà d'une simple histoire réaliste et "juste personnelle" (GG 158). Si comme le critique R.Neuhaus, la relation entre le héros et Daisy n'est pas clairement définie et réaliste , ce n'est pas un défaut car là ne réside pas l'essentiel du roman, en revanche c'est inévitablement un problème pour le passage à l'écran car il s'agit alors d'un autre type d'exercice artistique. Le lecteur se moque bien du réalisme des personnages et de la cohérence de l'intrigue car la fiction de Fitzgerald tente, avant tout, de suggérer des "présomptions de sens"⁵⁵² et de "laisser au lecteur le soin de suppléer l'indicible"⁵⁵³ ; peu importe alors si les personnages restent flous, les répercussions *a posteriori*⁵⁵⁴ de l'écriture sur le lecteur n'en sont que plus intenses car elles ne sont pas liées à un réalisme réducteur. Contrairement à ce que soutient R.Neuhaus, il y a bien une "révélation" dans les romans de Fitzgerald ; ainsi que le remarque J.N.Riddel, son écriture dans *Gatsby* est un acte créatif qui ne peut être perçu comme une tentative réaliste :

In presenting Gatsby, Fitzgerald became completely the romancer, creating a portrait of gestures rather than of detailed images. Yet, Gatsby is convincing enough if we accept him not as a realistic character (in the traditional sense) but as a creation (or discovery) of Nick⁵⁵⁵ .

Evoquant des critiques qui tentent, à propos de *Tender*, de déterminer dans quelle mesure le déclin de Dick est suffisamment justifié par l'auteur, A.Hook remarque : "The

⁵⁴⁸ - *Ibid.*, p. 367.

⁵⁴⁹ - Roland Barthes, *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵⁰ - Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁵¹ - Francis Ford Coppola et Jack Clayton, *The Great Gatsby* (Paramount Picture, 1974). Voir Gene D.Phillips, S.J., *Fiction, Film and F.Scott Fitzgerald* (Chicago, Loyola University Press, 1986), pp. 101-124.

⁵⁵² - Roland Barthes, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁵³ - André Le Vot, *Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁵⁴ - *Supra* Troisième Partie, Chapitre III, voir la lettre de Fitzgerald, note 7, p. 418.

⁵⁵⁵ - **Joseph N.Riddel, "F.Scott Fitzgerald, the Jamesian Inheritance, and the Morality of Fiction", *op. cit.*, p. 345.**

problem is perhaps less the absence of explanations than the successful fusing together into a convincing picture of a variety of explanations."⁵⁵⁶. Plus loin, il conclut:

Fitzgerald's older critics regularly complained that the fates of his protagonists were inadequately accounted for -often with the implication that the author was not quite clever enough to understand the true significance of what he had managed to create. The truth may indeed be that Fitzgerald was much better at registering, rendering, and exploring experience than at explaining it⁵⁵⁷.

Conrad pensait que le but de l'art était de provoquer une réaction émotionnelle : "[...] its high desire is to reach the secret spring of responsive emotions."⁵⁵⁸. Dans cette optique, il n'est donc pas nécessaire pour l'écrivain de surcharger son écriture de détails et de justifications ainsi que le réclament R.Neuhaus et d'autres critiques, mais plutôt, comme le fait Fitzgerald, de choisir les images et impressions justes qui constitueront "son appel", discret et flou, mais dont on pourra dire : "Yet its effect endures forever."⁵⁵⁹. Il n'y a pas trop de blancs dans l'écriture de Fitzgerald, au contraire, ce sont des zones troubles que le lecteur doit explorer, des espaces qu'il doit combler, participant ainsi à la création de l'oeuvre.

Parce que la fiction de Fitzgerald tente d'explorer ce qui fonde et perturbe l'être, elle ne saurait se cantonner à la réalité directement observable. Elle est un tâtonnement de l'auteur, une impulsion qui suscite la réflexion du lecteur et le début de sa prise de conscience de quelque chose qui le dépasse. Les blancs de l'écriture fitzgeraldienne sont semblables à une lumière qui clignote par intermittence, ils suggèrent l'inconscient par petites touches. Parce que "l'inconscient c'est l'évasif"⁵⁶⁰, son appréhension ne se fera pas dans la précision, mais justement dans ce flou qui caractérise l'écriture de Fitzgerald, en effet :

[...] l'inconscient se manifeste toujours comme ce qui vacille dans une coupure du sujet -d'où resurgit une trouvaille, que Freud assimile au désir- désir que nous situerons provisoirement dans la métonymie dénudée du discours en cause où le sujet se saisit en quelque point inattendu⁵⁶¹.

La narration aurait alors pour but de mettre en éclairage cet inconscient imperceptible au premier abord :

La narration aurait donc pour fonction, comme le théâtre, de cadrer la scène, de la mettre en [scène], et comme ces lumières frisantes qui font apparaître sur un tableau quelque invisible repeint -ou comme ces vues de biais qui font voir un

⁵⁵⁶ - Andrew Hook, *F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 66.

⁵⁵⁷ - *Ibid.*, p. 86-87.

⁵⁵⁸ - Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵⁹ - *Ibid.*, p. 60.

⁵⁶⁰ - Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, op. cit.*, p. 33.

⁵⁶¹ - *Ibid.*, p. 29.

crâne dans un objet oblong qu'on ne peut identifier de face [...], ils auraient pour fonction de faire apercevoir l'inconscient, ou la structure⁵⁶².

Le sens surgit du flou, de l'imprécis et du suggéré car, en grande partie, l'essentiel de ce qui constitue l'être échappe au rationnel. Ainsi, pour suggérer ce qui bafoue la logique et l'observable, Fitzgerald jongle constamment avec les métaphores car "la métaphore se place au point précis où le sens se produit dans le non-sens [...]"⁵⁶³. Il semble qu'il faille déchiffrer son écriture comme une déroutante anamorphose.

III Fusion

Chez Fitzgerald, l'écriture est mise en scène et l'écrivain ne cesse jamais de se regarder écrire. *Paradise* et *The Beautiful* sont manifestement une réflexion sur le rôle de l'écrivain, il y a dans ces romans une constante mise en abyme de l'écriture. Héros d'un roman construit sur le motif de la quête, Amory est lui-même féru de ce type de livres (S 114). Alors que dans *Paradise* la littérature, source de maintes discussions, est encore un objet fascinant de découverte pour les étudiants de Princeton, *The Beautiful* consacre, lui, la mise à mort de l'écrivain suite à de nombreuses discussions littéraires (BD 37,47,96), mais aussi en proclamant l'échec des projets d'écriture du héros et la médiocrité de ceux de Caramel. Il semble que *Paradise* expose la naissance d'une conscience littéraire avec le personnage d'Amory, tandis que *The Beautiful* s'attache à la détruire. Au cœur de ce tourbillon de réflexions sur l'écriture, Fitzgerald ne saurait rester distant et impassible, il ne peut s'empêcher d'intervenir dans le texte. Tel un metteur en scène de cinéma, il décrit ironiquement, d'une certaine distance, les retrouvailles d'Amory et Isabelle :

"Isabelle!" he cried, half involuntarily, and held out his arms. As in the story-books, she ran into them, and on that half-minute, as their lips first touched, rested the high point of vanity, the crest of his young egotism (S 87).

Dans le même esprit de distanciation, il présente Muriel de la sorte : "An imaginative man could see the red flag that she constantly carried, waving it wildly, beseechingly -and, alas, to little spectacular avail." (BD 83). Ainsi, Fitzgerald crée une auto-mise en scène de l'acte d'écriture à laquelle participe également largement sa technique de la théâtralisation du roman avec l'introduction de passages dramatisés et de didascalies (S 155-171, BD 27-30,151-154). Par la théâtralisation de sa narration, il attribue une place particulière au lecteur qui se voit projeté à l'intérieur du texte dans un rôle de spectateur avec l'impression d'être en contact direct avec les personnages. Fitzgerald se positionne comme metteur en scène d'une pièce dont il ne cesse de regarder l'écriture en train de se faire. Utilisant des héros qui sont une réplique de lui-même la plupart du temps⁵⁶⁴, il se

⁵⁶² - Gérard Miller, Lacan, *op. cit.*, p. 177.

⁵⁶³ - Jacques Lacan, *Ecrits I*, *op. cit.*, p. 266.

⁵⁶⁴ - Fitzgerald dira : "My characters are all Scott Fitzgerald.", Jeffrey Meyers, *Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 115. A propos de ses héros, il remarquera dans ses *Notebooks* : "Books are like brothers. I am an only child. Gatsby my imaginary eldest brother, Amory my younger, Anthony my worry. Dick my comparatively good brother [...]", John Kuehl, "Scott Fitzgerald's Critical Opinions", *Modern Fiction Studies* (1961), vol. 7, p. 14.

projette constamment au coeur de sa fiction comme pour s'observer écrire. Ainsi, M.A.Gay conclut :

Du sentiment épiphanique que procure l'écriture -S- à l'image résolument pessimiste de la littérature -BD- le chemin parcouru ne saurait être plus grand. Mais depuis la mise en scène de la naissance de l'écrivain dans S jusqu'à la mise en scène de sa mort dans BD, c'est toujours l'écrivain qui se projette dans sa propre création. Fitzgerald nous donne son point de vue sur l'écriture, mais surtout sur lui-même⁵⁶⁵.

A la suite de Conrad⁵⁶⁶, Fitzgerald avait réfléchi sur l'importance et la fonction du narrateur. Dans ses romans, ce dernier établit le lien entre les personnages et le lecteur, mais il crée également une distance esthétique entre l'auteur et le lecteur. L'objet littéraire qui nécessite forcément un lecteur pour accéder à l'existence lance son appel par l'intermédiaire de ce narrateur. Par sa technique narrative, mais aussi par sa constante mise en abyme de l'écriture, Fitzgerald interpelle le lecteur afin que son oeuvre prenne vie par l'acte de lecture,

Car l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier⁵⁶⁷.

Ainsi, "[...] le lecteur a conscience de dévoiler et de créer à la fois, de dévoiler en créant, de créer par dévoilement."⁵⁶⁸ L'émergence de l'oeuvre reproduit donc cette aspiration à une fusion idéale perdue que nous avons observée lors des chapitres précédents car l'oeuvre "est d'abord pur appel, pure exigence d'exister."⁵⁶⁹

L'oeuvre de Fitzgerald ne prend naissance qu'à travers l'exercice d'imagination qu'il exige du lecteur. A.Hook remarque que, pour *The Beautiful et Tender*, l'auteur a été critiqué car il n'avait pas suffisamment éclairci les causes du déclin de ses protagonistes⁵⁷⁰. Mais, pour Fitzgerald, l'expérience de l'échec prime toujours sur ses causes, il reste cependant au lecteur la possibilité de les imaginer concrètement si cela lui chante. De toute façon, il semble qu'il y ait dans tous ses romans un large éventail de raisons imbriquées les unes dans les autres. A propos de *Gatsby*, A.R.Lee remarque :

For as Nick affects at the story's outset to draw breath, to position himself as observer where once he was participant, so we find ourselves, too, called upon to enter the spirit of his telling, to show a willingness to 'imagine' the story in

⁵⁶⁵ - Marie-Agnès Gay, *op. cit.*, p. 168.

⁵⁶⁶ - Bernard Poli et André Le Vot, *The Great Gatsby de F.Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁵⁶⁷ - Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁶⁸ - *Ibid.*, p. 50.

⁵⁶⁹ - *Ibid.*, p. 55.

⁵⁷⁰ - Andrew Hook, *op. cit.*, pp. 36-37.

precisely the magnified terms that he does himself. Only that way, if Fitzgerald is to be understood aright, can Jay Gatsby, Jimmy Gatz as was, truly loom before us as 'The Great Gatsby'⁵⁷¹.

Naviguant constamment entre fantastique et réalité, Fitzgerald compte sur l'imagination de son lecteur pour donner une existence concrète à son oeuvre composée essentiellement d'irréel. L'univers de *Gatsby* est une pure fantaisie qui nécessite les facultés d'imagination du lecteur pour prendre vie, d'ailleurs nous avons remarqué que le roman apparaît tel un puzzle à résoudre par le lecteur grâce aux indications de Nick dispersées à travers le récit. *Tycoon* et sa narratrice peu objective fonctionne lui aussi plus ou moins sur ce modèle qui laisse un grand espace de liberté au lecteur. Quant à *Tender*, avec sa construction basée sur des retours en arrière et des informations diffuses parsemées de-ci de-là, il rappelle étrangement le cheminement tâtonnant du psychanalyste à la recherche des causes d'un symptôme. L'acte de lecture donne alors une certaine forme de réalité à une création purement fantastique. A.Weinstein conclura :

Those splendid parties of Gatsby's and the aura which surrounds the scattered details of his life, these are the properties of legend, and they bear witness to a strange kind of public belief, a kind of reciprocity whereby Gatsby is himself brought to life by those who surround him. Such reciprocity also defines the basic aesthetic miracle that brings art to life, that makes the page seem real, that makes it endure. Hero of dreams, Gatsby is dreamed by others. Only in such a way can the artist then act on his public, appeal to or coerce their belief, and ultimately withdraw from the scene, confident that his creation is alive, kept alive by the belief of his public⁵⁷².

a souffrance impliquée par la fêlure et le manque qui hantent toute la fiction de Fitzgerald, ainsi que nous avons tenté de le mettre en évidence lors des chapitres précédents, semble finalement s'évanouir dans cette fusion ultime de l'écrivain et du lecteur qui permet la naissance de l'oeuvre. En effet, "L'écrivain écrit un livre, mais le livre n'est pas encore l'oeuvre, [...] l'oeuvre est l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit."⁵⁷³ La complétude tant recherchée par tous les protagonistes, illustrant de la sorte les aspirations de l'homme en général, est atteinte à travers l'écriture car le lecteur "prend part à l'oeuvre comme au déroulement de quelque chose qui se fait, à l'intimité de ce vide qui se fait être [...]"⁵⁷⁴. De cette fusion surgit alors la jouissance de l'écriture alors que cette même écriture déplorait la perte de la jouissance et tentait d'explorer les obstacles qui l'interdisaient. En effet, "Le texte, lui, est lié à la jouissance, c'est-à-dire au plaisir sans séparation."⁵⁷⁵ et "[...] la littérature est là pour donner un supplément de jouissance non de décence."⁵⁷⁶

⁵⁷¹ - A.Robert Lee, "A quality of distortion: Imagining The Great Gatsby", *op. cit.*, p. 44.

⁵⁷² - Arnold Weinstein, "Fiction as Greatness: The Case of Gatsby", *op. cit.*, p. 38.

⁵⁷³ - Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷⁴ - *Ibid.*, p. 271.

⁵⁷⁵ - Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, *op. cit.*, p. 79.

Freud plaçait "au sommet" des "joies imaginatives" "la jouissance procurée par les oeuvres d'art", jouissance également partagée par l'artiste et celui qui n'est pas lui-même créateur⁵⁷⁷. Dans le cas de l'écriture, plus encore que simplement partagée, cette jouissance semble être le fruit d'une fusion indispensable à la naissance de l'oeuvre. En réalité,

[...] le créateur est sans pouvoir sur son oeuvre, [...] il est dépossédé par elle, comme il est, en elle, dépossédé de soi, [...] il n'en détient pas le sens, le secret privilégié, [...] à lui n'incombe pas le soin de la "lire", c'est-à-dire de la redire, de la dire à chaque fois comme nouvelle⁵⁷⁸.

L'écriture de Fitzgerald, qui tente sans cesse de cerner le manque fondamental de l'être au moyen de ses mots à défaut de le combler, constitue finalement l'instrument d'une jouissance née de la fusion idéale de l'auteur et du lecteur. En outre, alors que l'oeuvre se crée, l'écrivain accède lui aussi à l'existence :

[...] the artist not only creates an art work but is also its creation. He not only controls and forms art but is in turn controlled and formed by it. In one and the same gesture he produces signifiers and fades as these signifiers produce him. He is the work's medium through which it gains birth and it is the medium through which he articulates himself⁵⁷⁹.

Ainsi, R.Sklar dira : "Until he formed his story through his art, Fitzgerald did not know who he would become."⁵⁸⁰ Il écrira lui-même dans une lettre à Mr et Mrs Eben Finney : "A writer not writing is practically a maniac within himself."⁵⁸¹ L'écriture sera d'ailleurs sa bouée de sauvetage lors des périodes difficiles, comme à l'époque de la composition des essais du *Crack-Up* par exemple. Ces articles sur son incapacité à écrire l'aideront à garder la tête hors de l'eau, à l'inverse de cet écrivain de la nouvelle "Afternoon of an Author"⁵⁸² qui erre lamentablement en ville car il ne produit plus rien de valable :

The problem was a magazine story that had become so thin in the middle that it was about to blow away. The plot was like climbing endless stairs, he had no element of surprise in reserve, and the characters who started so bravely day-before-yesterday couldn't have qualified for a newspaper serial⁵⁸³.

Fitzgerald confessera dans *The Crack-Up* : "I must continue to be a writer because that

⁵⁷⁶ - *Ibid.*, p. 347.

⁵⁷⁷ - Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (Paris, PUF, 12^e éd. 1992), p. 26.

⁵⁷⁸ - Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 306-307.

⁵⁷⁹ - Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁸⁰ - Robert Sklar, *F.Scott Fitzgerald: The Last Laocoön*, *op. cit.*, p. 310.

⁵⁸¹ - *The Letters of F.Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 567.

⁵⁸² - Francis Scott Fitzgerald, "Afternoon of an Author", *The Short Stories of F.Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, pp. 734-738.

⁵⁸³ - *Ibid.*, p. 735.

was my only way of life, but I would cease any attempts to be a person-" (CU 53). Un peu plus loin, toujours dans "Pasting it Together", il affirmera de nouveau avec vigueur : "I have now at last become a writer only." (CU 55). A Hollywood, à la fin de sa vie, alors qu'il n'est plus en vogue, il n'omet jamais de préciser en se présentant : "Je suis Scott Fitzgerald, l'écrivain."⁵⁸⁴. A cette même époque, il écrira à sa fille, plein de regrets, mais certain de sa vocation :

What little I have accomplished has been by the most laborious and uphill work, and I wish now I'd never relaxed or looked back - but said at the end of The Great Gatsby: 'I've found my line - from now on this comes first. This is my immediate duty - without this I am nothing.'...⁵⁸⁵.

IV Enchevêtrement créatif infini

Si l'oeuvre littéraire résulte de la fusion intime de l'auteur et du lecteur, elle devient alors un enchevêtrement créatif infini car le lecteur "sait qu'il pourrait toujours aller plus loin dans sa lecture, créer plus profondément ; et, par là, l'oeuvre lui paraît inépuisable et opaque comme les choses."⁵⁸⁶. Parallèlement, pour l'écrivain, "[...] écrire est maintenant l'interminable, l'incessant."⁵⁸⁷. Ainsi, plus inépuisable sera le tissu des textes de l'oeuvre, plus l'enchevêtrement créatif qu'ils susciteront pourra se déployer à l'infini.

Au cours de sa carrière d'écrivain, Fitzgerald a évolué vers un style personnel éloigné du réalisme ; ses trois derniers romans consacrent ce style nouveau et confèrent à son oeuvre une richesse particulière. Nous avons déjà mentionné l'importance de l'appel constant fait à l'imagination, il faudrait ajouter que la technique de construction des personnages contribue, elle aussi, grandement au caractère inépuisable de l'oeuvre. Lors de la publication de *Tender*, Hemingway fit les critiques suivantes :

I liked it and I didn't like it. It started off with that marvelous description of Sara and Gerald [...] Then you started fooling with them, making them come from things they didn't come from, changing them into other people and you can't do that Scott. If you take real people and write about them you cannot give them other parents than they have (they are made by their parents and what happens to them) you cannot make them do anything they would not do. You can take you or me or Zelda or Pauline or Hadley or Sara or Gerald but you have to keep them the same and you can only make them do what they would do. You can't make one be another. Invention is the finest thing but you cannot invent anything that would not actually happen⁵⁸⁸.

⁵⁸⁴ - Roger Grenier, *Trois heures du matin. Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 11.

⁵⁸⁵ - *The Letters of F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 95.

⁵⁸⁶ - Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁸⁷ - Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸⁸ - *Matthew J.Brucoli, Fitzgerald and Hemingway: A Dangerous Friendship, op. cit.*, p. 170.

Fitzgerald ripostera en lui répondant : "You can accuse me justly of not having the power to bring it off, but a theory that it can't be done is highly questionable."⁵⁸⁹. Plus tard, il expliquera dans une lettre à Sara Murphy :

In my theory, utterly opposite to Ernest's, about fiction, i.e., that it takes half a dozen people to make a synthesis strong enough to create a fiction character -in that theory, or rather in despite of it, I used you again and again in Tender [...]⁵⁹⁰.

Loin de désigner une faiblesse de la fiction de Fitzgerald, il est évident que la critique faite par Hemingway met au contraire inconsciemment en lumière une des qualités de l'oeuvre. En effet, Fitzgerald n'est pas un vulgaire chroniqueur décrivant objectivement l'existence de ses proches -les biographes se chargeront de cette tâche- au contraire, il offre au lecteur des "personnages composites"⁵⁹¹ suggérant une multiplicité de traits caractéristiques, d'expériences et d'émotions. L'inépuisable richesse du tissu textuel fitzgeraldien émerge nécessairement de ce type de technique. Ainsi, de la lecture des romans de Fitzgerald surgit une telle multiplicité de sens, que l'oeuvre acquiert une "magnificence" qui n'est pas sans rappeler celle du héros de *Gatsby*. Stahr se plaint des écrivains : "You writers and artists poop out and get all mixed up, and somebody has to come in and straighten you out." (LT 25). Cecilia renchérit en affirmant : "[...] they're a whole lot of people trying so hard to be one person." (LT 19). Il est cependant évident que cette multiplicité engendre la richesse de l'oeuvre. Grâce à son caractère composite le texte offre une plus grande palette de sens et donc de plus vastes ressources créatives. Dans ces conditions uniquement, l'oeuvre peut devenir un enchevêtrement créatif sans bornes. Il y aura, par exemple, autant de *Gatsby* que de lecteurs car justement Fitzgerald laisse dans sa fiction un vaste espace de liberté à celui qui s'y confronte. En cela, son écriture recèle les qualités mises en évidence par Barthes, à savoir :

[...] l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer : elle procède à une exemption systématique du sens. Par là même, la littérature [...] libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi⁵⁹².

Un jour de découragement, Fitzgerald écrivit à Perkins : "[...] ink, the ineffable destroyer of thought, that fades an emotion into that slatternly thing, a written-down mental excretion. What ill-spelled rot!"⁵⁹³. C'est néanmoins grâce aux traces d'encre de ses mots imprimés sur la page blanche que Fitzgerald construit un univers qui ne connaît pas de limites et qui, au contraire, permet une pleine expansion de l'imagination. De par son style, il est un

⁵⁸⁹ - *Ibid.*, p. 174.

⁵⁹⁰ - *The Letters of F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 443.

⁵⁹¹ - Matthew J.Bruccoli, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁹² - *Roland Barthes, op. cit.*, p. 68.

⁵⁹³ - *The Letters of F.Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 166.

digne descendant de Conrad, qui affirmait :

[...] the light of magic suggestiveness may be brought to play for an evanescent instant over the commonplace surface of words: of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage⁵⁹⁴.

Comme Gatsby, l'écrivain est celui chez qui l'on remarque une sensibilité exacerbée : "some heightened sensitivity to the promises of life" (GG 8). Il peut donc en utilisant les "vieux mots" de tout le monde suggérer une multiplicité de signifiés, et là réside la richesse de ses textes qui seront le lieu de rencontre créatif du lecteur et de l'auteur. L'écriture de Fitzgerald joue avec les limites et s'en écarte en permettant au texte de faire un travail inlassable de production de sens⁵⁹⁵. Elle construit un espace polysémique où les sens s'entrecroisent au gré de la lecture. Le lecteur devient alors le lieu de rassemblement de cette multiplicité de l'écriture car : "l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...]"⁵⁹⁶. A lui revient le rôle de "faire apparaître la multiplicité invisible du signifié."⁵⁹⁷ A. Weinstein souligne que dans l'univers de Fitzgerald "le signifiant est infiniment puissant"⁵⁹⁸. Selon Le Vot, la force des signifiants chez Fitzgerald est plus qu'une simple mise en évidence de la multiplicité des signifiés car la prose de l'auteur dépasse le cadre du langage pour devenir un chant qui traduit au mieux l'émotion ressentie :

Ainsi l'émotion se coule dans le moule musical et se l'approprie. Elle y trouve à la fois sa langue et sa pérennité. Les mots ne sont, comme à l'origine la rime en poésie, qu'un moyen mnémotechnique dont le sens importe peu dès lors qu'ils remplissent cette fonction. Ce qui reste et ce qui compte est cette absence devant laquelle l'écriture reste impuissante, la mélodie⁵⁹⁹.

Quand il s'agit d'exprimer les sensations les plus secrètes et les plus inexplorées, les signifiants ne sont plus autant choisis pour leur correspondance avec des signifiés mais pour le chant qu'ils suggèrent, pour l'émotion et le sentiment épiphanique qu'ils suscitent.

L'écriture de Fitzgerald est un cheminement qui n'est pas exempt de dangers car elle entraîne le lecteur à la découverte des tréfonds de l'être sous couvert d'aventures romantiques innocentes. Ce cheminement correspond à ces "excursions tumultueuses qui offrent des perspectives privilégiées sur le coeur humain." (GG 8) et que Nick tient désormais absolument à éviter car il en a compris les périls. Tout empreint de dangers qu'il soit, ce voyage de l'écriture est néanmoins le secret de la création de Fitzgerald car, comme l'indique Barthes à propos de Butor, "le cheminement est créateur, et créateur de

⁵⁹⁴ - Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹⁵ - Cf. Roland Barthes, "Théorie du texte", *op. cit.*, p. 998.

⁵⁹⁶ - Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁹⁷ - Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁹⁸ - Arnold Weinstein, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁹⁹ - André Le Vot, *op. cit.*, p. 538.

conscience [...]”⁶⁰⁰. Le narrateur sera donc le guide chargé de conduire le lecteur au cours de cette découverte ainsi que le remarque Nick lui-même au début de *Gatsby* : "I was a guide, a pathfinder [...]" (GG 10). Le lecteur se laisse mener, mais en même temps il participe activement à la création de l'oeuvre par son acte de lecture ; "L'oeuvre d'art n'est [donc] jamais liée au repos [...]"⁶⁰¹, son cheminement est infini. Ainsi, contrairement à l'idée courante selon laquelle Fitzgerald fixerait les choses grâce à son art, à la manière de Keats⁶⁰², pour les dérober au temps, on pourrait soutenir l'idée que son écriture bafoue le temps en le prenant de vitesse, c'est-à-dire en menant avec lui une course parallèle puisque l'oeuvre n'est jamais fixée, mais évolue sans cesse avec le temps qui passe.

Ce cheminement de l'écriture de Fitzgerald est en réalité une recherche de la jouissance et une tentative pour dépasser ce qui y fait obstacle. Au jeune Andrew Turnbull qui souhaitait devenir écrivain, l'auteur donnera le conseil suivant : "So forget all that has hitherto attracted you in our complicated system of grunts and go back to those fundamental ones that have stood the test of time."⁶⁰³. Ces "vagissements originels" indiquent clairement que l'écriture vise à obstruer une béance apparue à la naissance et qui marque la fin d'une plénitude jamais recouvrée. Pour Fitzgerald, écrire est toujours cette tentative d'expulsion de la Chose, cette manifestation du désir de reconquérir une jouissance perdue. Avec lui, l'écriture est bien "la science des jouissances du langage, son kamasutra [...]"⁶⁰⁴.

D'une certaine manière, pour Fitzgerald, l'écriture donne accès à une forme de plénitude alors que, simultanément, elle définit un manque irrémédiable. Manifestement, pour lui, "[...] la Littérature est le mode même de l'impossible, puisqu'elle seule peut dire son vide, et que le disant, elle fonde de nouveau une plénitude."⁶⁰⁵. Cette plénitude émerge de la jouissance de l'écriture, du cheminement ardu jusqu'au bout de la nuit du désir inconscient, voyage que suit également le lecteur dans une intimité avec l'auteur d'où l'oeuvre pourra surgir. Seule cette errance saura traduire la trame inconsciente de l'existence humaine, elle sera cette expression du désir inconscient qui se cache derrière le langage quotidien. De par son côté évasif et parfois même fantastique, l'écriture romanesque de Fitzgerald exprime avec succès cet autre discours enfoui au coeur de l'être et qui est le seul à dire la vérité.

V Conclusion

⁶⁰⁰ - Roland Barthes, *Essais critiques*, op. cit., p. 103.

⁶⁰¹ - Maurice Blanchot, op. cit., p. 273.

⁶⁰² - Cf. Geneviève et Michel Fabre, *Tender Is the Night de F.Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 97.

⁶⁰³ - *The Letters of F.Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 518.

⁶⁰⁴ - Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., pp. 13-14.

⁶⁰⁵ - Roland Barthes, *Essais critiques*, op. cit., p. 131.

Fitzgerald n'est pas un banal chroniqueur, sa conception du travail de l'artiste l'atteste clairement :

***The necessity of the artist in every generation has been to give his work permanence in every way by a safe shaping and a constant pruning, lest he be confused with the journalistic material that has attracted lesser men*⁶⁰⁶.**

Même si ses romans suggèrent habilement le charme désuet des années vingt, son but ultime n'était pas d'offrir une peinture sociale de son époque. Si son écriture demeure dans le flou et l'imprécis, c'est parce qu'elle évoque bien plus que la réalité offerte aux yeux de tous et les critiques qui lui en ont tenu rigueur semblent être manifestement passés à côté de l'essentiel de sa perception et de son art. En effet, l'auteur jongle continuellement avec le non-dit car sa tâche consiste à suggérer le pressenti et l'indicible. Ses mots recouvrent un autre discours qu'il perçoit instinctivement, celui de l'inconscient, discours qui effraie et qui, pourtant, est au centre des difficultés de l'individu à faire face au manque qui le ronge. En demeurant dans l'inexprimé et l'évasif, Fitzgerald fait appel aux meilleures qualités d'imagination du lecteur et proclame l'universalité de la béance dont l'oeuvre est l'exploration et dont la douleur est la caractéristique majeure. Cependant, si son oeuvre est l'expression de ce manque, elle est aussi le fruit d'une fusion idéale avec le lecteur qui s'avère sans limites et qui peut se déployer indéfiniment au-delà de l'existence même de l'auteur. L'oeuvre bafoue ainsi les contraintes du temps et plonge au plus profond de l'être, au-delà de la conscience. Cette fusion parfaite consacre une oeuvre dont les ressources s'avèrent inépuisables précisément parce que Fitzgerald n'est pas l'écrivain des faits, mais celui de l'instinctif. Sa perception diffuse des réalités difficilement observables, quoique fondamentales, lui confère une place parmi les plus grands de la littérature, son écriture offrant indéfiniment l'occasion d'une exploration nouvelle et fructueuse. Il demeure à tout jamais celui qui a ressenti le besoin impérieux d'écrire⁶⁰⁷, celui que l'écriture ne laisse jamais en paix, le vrai professionnel, comme il se plaisait à le rappeler à Zelda : "To have something to say is a question of sleepless nights and worry and endless motivation of a subject, and the endless trying to dig out the essential truth, the essential justice."⁶⁰⁸. Son oeuvre est tout entière dans l'expression de ce désir d'écrire qui le dépasse car, ainsi qu'il aimait à le remarquer, "On n'écrit pas pour dire quelque chose. On écrit parce qu'on a quelque chose à dire."⁶⁰⁹.

⁶⁰⁶ - John Kuehl, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁰⁷ - Dans l'article "Who's Who -and Why" du 18 septembre 1920, Fitzgerald écrira : "L'histoire de ma vie est l'histoire d'un combat entre une furieuse démangeaison d'écrire, et une suite de circonstances destinées à m'en écarter.", Larry W. Phillips (éd.), *F. Scott Fitzgerald. De l'écriture* (Traduit par Jacques Tournier, Editions Complexe, 1991), p. 13.

⁶⁰⁸ - Nancy Milford, *Zelda Fitzgerald, op. cit.*, pp. 272-273.

⁶⁰⁹ - Larry W. Phillips (éd.), *op. cit.*, p. 98.

Conclusion générale

Pour beaucoup, Fitzgerald demeure encore celui qui admirait naïvement les riches, gaspillait son énergie en frasques absurdes et gâcha son talent et sa santé à force d'alcool. Certes, ce sont là des facettes de l'homme, mais son oeuvre est bien plus que la description étincelante de la société américaine de l'Entre-deux-guerres ou l'expression de sa fêlure personnelle. D'ailleurs, cette riche classe américaine au sein de laquelle évoluent la plupart de ses personnages, qu'ils en fassent partie ou qu'ils y aspirent, n'est pas le paradis qu'elle représenterait pour un admirateur inconditionnel des classes aisées. Elle constitue plutôt le décor urbain d'une sauvagerie toute primitive dont la violence proclame une crise sociale qui s'est aggravée profondément jusqu'à nos jours.

Pour Fitzgerald, cette fêlure sociale culmine dans l'affrontement entre les sexes. La femme libérée de l'Entre-deux-guerres, qui annonçait l'évolution féminine de ce siècle, laisse entrevoir que l'abîme entre les sexes n'est pas uniquement une question culturelle contrôlée par des rites et des traditions, mais un problème structurel, inhérent à l'être humain, c'est-à-dire impossible à dépasser par la seule volonté et les changements de comportement. L'écriture devient alors l'outil d'exploration suprême de la question sexuelle et de l'angoisse qui s'y rattache. Elle est aussi l'expression d'une aspiration inassouvie à une fusion idéale, souvenir nostalgique d'une continuité parfaite disparue avec l'arrachement originel. Enfin, elle est le moyen idéal permettant de s'interroger sur le mystère des origines et d'exprimer le malaise qui en découle. Dans l'essai "Author's House", Fitzgerald écrivait :

Well, three months before I was born my mother lost her other two children and I

***think that came first of all though I don't know how it worked exactly. I think I started then to be a writer*⁶¹⁰.**

Peut-être souhaitait-il ainsi expliquer que sa lutte pour la vie et la reconnaissance passait nécessairement par l'écriture. Plus profondément, il semble que, pour lui, une fois la plénitude originelle disparue et interdite, le seul chemin possible pour la recouvrer se ferait à travers la littérature.

L'écriture de Fitzgerald est l'exploration continue, quoiqu'instinctive, des gouffres intérieurs et des secrets de l'être. Elle est un jeu permanent avec les limites, limites de la connaissance, limites du conscient, ou encore limites du dicible. Alors qu'elle erre sur les chemins semés d'embûches de la jouissance perdue, elle dit le désir inconscient, le besoin de complétude et l'angoisse de la division à laquelle tout être est assujéti. Elle échappe ainsi largement au champ d'influence réduit auquel la cantonnait une vision étroite entretenue par des décennies de critiques sans originalité.

Si Fitzgerald est l'écrivain de l'échec, celui qui déclarait : "All the stories that came into my head had a touch of disaster in them [...]"⁶¹¹, il est aussi celui qui est en quête d'une complétude que seule la littérature lui accordera. D'ailleurs, l'acte d'écriture qu'il effectue est déjà fondamentalement un mouvement créatif qui défie la fêlure bien qu'il en soit l'expression privilégiée. Cioran tire les conclusions suivantes à propos de l'auteur :

***Comme tout les gens frivoles, il tremble d'aller plus avant en lui-même. Une fatalité pourtant l'y pousse. Il répugne à étendre son être jusqu'à ses limites, et il les atteint malgré lui. L'extrémité à laquelle il accède, loin d'être le résultat d'une plénitude, est l'expression d'un esprit brisé : c'est l'illimité de la fêlure, c'est l'expérience négative de l'infini*⁶¹².**

Bien qu'il résulte de la fêlure, ce cheminement s'avère conduire à la plénitude car, finalement, la fusion idéale avec le lecteur consacrera l'accès de l'oeuvre à l'existence et célébrera l'expérience d'une jouissance par l'écriture que, sans elle, l'individu n'aurait jamais atteinte. Utilisant son déséquilibre, l'auteur parvient donc à une compensation plénière par le biais de son oeuvre. Pour celui qui affirmait à sa fille : "All good writing is swimming under water and holding your breath."⁶¹³, l'écriture est bien cette expérience risquée, "orgastique" dira-t-il (GG 188), au cours de laquelle l'auteur retient sa respiration et atteint la jouissance alors qu'il s'éprouve dans l'excès, la perte et la transgression :

[he] held his breath [...], compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder (GG 187-188).

Cette étude s'est principalement concentrée sur les cinq romans de Fitzgerald ; cependant, afin de consolider les conclusions obtenues, il serait judicieux, lors de travaux ultérieurs, de considérer les nouvelles, qui constituent une grande part de l'activité

⁶¹⁰ - Matthew J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 13.

⁶¹¹ - Francis Scott Fitzgerald, "Early Success", (CU 59).

⁶¹² - Cioran, *Oeuvres, Exercices d'admiration*, op. cit., p. 1616.

⁶¹³ - *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, op. cit., p. 117.

créatrice de l'auteur, afin de contrôler si les mêmes hypothèses se vérifient. Par ailleurs, dans un cadre plus large, il conviendrait de s'interroger pour savoir si cette conquête du manque par l'écriture est typique de la littérature aux Etats-Unis pendant l'Entre-deux-guerres et quelles sont ses spécificités chez les contemporains de Fitzgerald. Plus particulièrement, une comparaison avec la littérature féminine de l'époque permettrait d'observer si, en dépit de "la crevasse alpine entre les sexes", la question de la fêlure est traitée dans le même esprit chez les femmes écrivains, démontrant le cas échéant que, malgré les différences, ce sont toujours les mêmes tourments qui suscitent l'écriture et nourrissent la littérature. Enfin, il serait intéressant d'étudier les traces d'influence de l'auteur dans la fiction américaine contemporaine, ce qui confirmerait pleinement qu'il n'est pas uniquement le chroniqueur d'une époque, mais bien l'explorateur intemporel des mystères de l'être. Il apparaîtra alors comme celui qui n'a pas à regretter de ne pas être l'auteur de *Nostramo* car il aurait "tant aimé sonder cette silencieuse et terrible présence, jusqu'au secret de l'âme."⁶¹⁴, puisque, à sa manière, il sait lui aussi nous entraîner par la magie du verbe "aux frontières de la conscience". Bien souvent sa perception demeure instinctive car son écriture touche à des domaines complexes qu'il ne maîtrisait pas, mais ces révélations, qui dans l'ensemble le dépassent, n'en sont que plus percutantes. Une chose demeure certaine, à travers la littérature, qui était l'essence même de son être et de son existence, Fitzgerald a compris la puissance inégalable de l'art et a su parfaitement en user : "It is simply that, having once found the intensity of art, nothing else that can happen in life can ever again seem as important as the creative process."⁶¹⁵.

⁶¹⁴ - Lettre ouverte à Fannie Butcher, dans le *Chicago Daily Tribune* du 19 mai 1923, Larry W. Phillips (éd.), *De l'écriture, op. cit.*, p. 84.

⁶¹⁵ - Lettre du 23 avril 1934 à H.L. Mencken, *The Letters of F. Scott Fitzgerald, op. cit.*, p. 529.

Bibliographie

Romans de F. Scott Fitzgerald

FITZGERALD F.Scott, *This Side of Paradise*, New York, Scribner's, 1920.

FITZGERALD F.Scott, *The Beautiful and Damned*, New York, Scribner's, 1922.

FITZGERALD F.Scott, *The Great Gatsby*, New York, Scribner's, 1925.

FITZGERALD F.Scott, *Tender is the Night*, New York, Scribner's, 1934.

FITZGERALD F.Scott, *The Last Tycoon*, New York, Scribner's, 1941.

FITZGERALD F.Scott, *The Love of the Last Tycoon: A Western*, New York, édité par Matthew J.Bruccoli, Scribner's, 1994.

Autres ouvrages de F. Scott Fitzgerald

Recueils de nouvelles

- FITZGERALD F.Scott, *Flappers and Philosophers*, New York, Scribner's, 1920.
- FITZGERALD F.Scott, *Tales of the Jazz Age*, New York, Scribner's, 1922.
- FITZGERALD F.Scott, *All the Sad Young Men*, New York, Scribner's, 1926.
- FITZGERALD F.Scott, *Taps at Reveillé*, New York, Scribner's, 1935.
- FITZGERALD F.Scott, *The Pat Hobby Stories*, New York, Scribner's, 1962, Harmondsworth, Penguin, 1967.
- FITZGERALD F.Scott et Zelda, *Bits of Paradise*, London, The Bodley Head, 1973, Harmondsworth, Penguin, 1976, 5^e éd. 1988.
- FITZGERALD F.Scott, *The Short Stories of F.Scott Fitzgerald*, London, édité par Matthew J.Brucoli, Abacus, 1992.
- FITZGERALD F.Scott, *The Basil and Josephine Stories*, New York, Scribner's, 1997.

Pièce de théâtre, textes divers et lettres

- FITZGERALD F.Scott, *The Vegetable*, New York, Scribner's, 1923.
- The Letters of F.Scott Fitzgerald*, New York, édité par Andrew Turnbull, Scribner's, 1963, Harmondsworth, Penguin, 1968.
- Dear Scott/Dear Max: The Fitzgerald-Perkins Correspondence*, New York, édité par John Kuehl et Jackson R.Bryer, Scribner's, 1971.
- The Notebooks of F.Scott Fitzgerald*, New York, édité par Matthew J.Brucoli, Harcourt Brace Jovanovich/Brucoli Clark, 1978.
- F.Scott Fitzgerald. De l'écriture*, Paris, édité par Larry W.Phillips et traduit par Jacques Tournier, Editions Complexes, 1991.

Articles et essais de F. Scott Fitzgerald

- FITZGERALD F.Scott, "Who's Who -and Why", *The Saturday Evening Post*, 18 septembre 1920, pp. 42, 61.
- FITZGERALD F.Scott, , "The Cruise of the Rolling Junk", *Motor*, février, mars, avril 1924, *La ballade du Rossignol roulant*, Traduit par Jacques Tournier, Paris, Belfond, 1993.
- FITZGERALD F.Scott, "One Hundred False Starts", *The Saturday Evening Post*, 4 mars 1933, pp. 13, 65-66.
- FITZGERALD F.Scott, *The Crack-Up*, New York, édité par Edmund Wilson, New Directions, 1945, *The Crack-Up with other Pieces and Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1965.

Bibliographies, biographies, mémoires.

- BRUCCOLI Matthew J., *Scott and Ernest: The Authority of Failure and the Authority of Success*, London, The Bodley Head, 1978.
- BRUCCOLI Matthew J., *F.Scott Fitzgerald: A Descriptive Bibliography*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, Revised Edition, 1987.
- BRUCCOLI Matthew J., *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F.Scott Fitzgerald*, London, Cardinal, Sphere Books, Revised Edition, 1991.
- BRUCCOLI Matthew J., *Fitzgerald and Hemingway: A Dangerous Friendship*, London, André Deutsch, 1995.
- BRYER Jackson R., *The Critical Reputation of F.Scott Fitzgerald: A Bibliographical Study. Supplement One Through 1981*, Hamden, Archon Books, 1984.
- CALLAGHAN Morley, *That Summer in Paris*, New York, Coward-MacCann, 1963.
- DONALDSON Scott, *Fool for Love: F.Scott Fitzgerald*, New York, Congdon & Weed, 1983.
- GRAHAM Sheilah et FRANK Gerold, *Beloved Infidel*, New York, Bantam Books, 1962.
- GRAHAM Sheilah, *College of One*, Harmondsworth, Penguin, 1969.
- GRAHAM Sheilah, *The Real F.Scott Fitzgerald Thirty-Five Years Later*, New York, Grosset and Dunlap, 1976.
- HEMINGWAY Ernest, *A Moveable Feast*, New York, Scribner's, 1964, Harmondsworth, Penguin, 1966.
- LANAHAN Eleanor (éd.), *Zelda: An Illustrated Life. The Private World of Zelda Fitzgerald*, New York, Harry N.Abrams, 1996.
- LATHAM Aaron, *Crazy Sundays: F.Scott Fitzgerald in Hollywood*, New York, Pocket Books, 1975.
- LE VOT André, *Scott Fitzgerald*, Paris, Julliard, 1979.
- MAYFIELD Sara, *Exiles from Paradise: Zelda and Scott Fitzgerald*, New York, Delacorte Press, 1971.
- MELLOW James R., *Invented Lives: F.Scott and Zelda Fitzgerald*, London, Souvenir Press, 1985.
- MEYERS Jeffrey, *Scott Fitzgerald*, London, Macmillan, 1994.
- MILFORD Nancy, *Zelda Fitzgerald*, London, The Bodley Head, 1970.
- MIZENER Arthur, *The Far Side of Paradise*, Boston, Houghton Mifflin, 1951, New York, Avon Books, 1974.
- MIZENER Arthur, *Scott Fitzgerald*, London, Thames and Hudson, 1972, dernière éd.1987.
- TOMKINS Calvin, *Living Well Is the Best Revenge*, New York, Signet Books, The New

American Library, 1972.

TURNBULL Andrew, Scott Fitzgerald, New York, Scribner's, 1962, Harmondsworth, Pelican Biographies, Penguin, 1970.

WESTBROOK Robert, Intimate Lies: F.Scott Fitzgerald and Sheilah Graham. Her Son's Story, New York, Harper Collins, 1995.

Etudes critiques sur F. Scott Fitzgerald et son oeuvre

ALLEN Joan M., Candles and Carnival Lights: The Catholic Sensibility of F.Scott Fitzgerald, New York, New York University Press, 1978.

BEEBE FRYER Sarah, Fitzgerald's New Women: Harbingers of Change, Ann Harbour, U.M.I. Research Press, 1988.

BERMAN Ronald, The Great Gatsby and Modern Times, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1994.

BESSIERE Jean, Fitzgerald, la vocation de l'échec, Paris, Larousse, 1972.

DIXON Wheeler Winston, The Cinematic Vision of Fitzgerald, Ann Harbour, U.M.I. Research Press, 1986.

EBLE Kenneth, F.Scott Fitzgerald, New York, Twayne Publishers, 1963.

FABRE Geneviève et Michel, Tender Is the Night de F.Scott Fitzgerald, Paris, Armand Colin, 1989.

FAHEY William A., F.Scott Fitzgerald and the American Dream, New York, Thomas Y. Crowell Co, 1973.

GALLO Rose Adrienne, F.Scott Fitzgerald, New York, Frederick Ungar Publishing Co, 1978, 2^e éd. 1979.

GOLDHURST William, F.Scott Fitzgerald and his Contemporaries, Cleveland and New York, The World Publishing Company, 1963.

GRENIER Roger, Trois heures du matin. Scott Fitzgerald, Paris, Gallimard, Collection "l'un et l'autre", 1995.

HINDUS Milton, F.Scott Fitzgerald, an Introduction and Interpretation, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968.

HOOK Andrew, F.Scott Fitzgerald, London, Edward Arnold, Hodder and Stoughton, 1992.

LEHAN Richard D., F.Scott Fitzgerald and the Craft of Fiction, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1966.

LEHAN Richard, The Great Gatsby. The Limits of Wonder, Boston, G.K.Hall and Co, 1990.

LE VOT André et POLI Bernard, The Great Gatsby de F.Scott Fitzgerald, Paris, Armand Colin, 1979.

-
- LONG Robert Emmet, *The Achieving of The Great Gatsby*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1979.
- MATTERSON Stephen J., *The Great Gatsby*, London, Macmillan, 1990.
- MILLER James E. Jr., *F.Scott Fitzgerald: His Art and His Technique*, New York, New York University Press, 2^e éd., 1967.
- PARKINSON Kathleen, *F.Scott Fitzgerald: The Great Gatsby*, Penguin Critical Studies, London, Penguin, 1987.
- PENDLETON Thomas A., *I'm Sorry about the Clock*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1993.
- PEROSA Sergio, *The Art of F.Scott Fitzgerald*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968.
- PHILLIPS Gene D., S.J., *Fiction, Film and F.Scott Fitzgerald*, Chicago, Loyola University Press, 1986.
- PIPER Henry Dan, *F.Scott Fitzgerald: A Critical Portrait*, London, The Bodley Head, 1965.
- SHAIN Charles E., *F.Scott Fitzgerald*, Minneapolis, University of Minnesota Press, vol. 152, 1961.
- SKLAR Robert, *F.Scott Fitzgerald: The Last Laocoön*, New York, Oxford University Press, 1967.
- STAVOLA Thomas J., *Scott Fitzgerald: crisis in an American identity*, London, Vision Press, 1979.
- STERN Milton R., *The Golden Moment: The Novels of F.Scott Fitzgerald*, Urbana, University of Illinois Press, 1970.

Thèses sur F. Scott Fitzgerald

- COHEN-SOLAL Gilbert, *Le Malaise fitzgeraldien : ses manifestations dans la vie et l'oeuvre du romancier*, Thèse Lettres, Paris 3, 1978.
- EL HAMRI Rachid, *Etude stylistique des quatre romans de F.Scott Fitzgerald*, Thèse Lettres, Paris 10, 1994.
- GAY Marie-Agnès, *Etude stylistique du point de vue narratif et de son évolution dans les cinq romans de F.Scott Fitzgerald*, Thèse Lettres, Lyon 3, 1994.
- JOHNSON Christiane, *La Réalité américaine dans l'oeuvre de F.Scott Fitzgerald (Essai d'interprétation culturelle)*, Thèse Lettres, Paris 4, 1976.
- LE VOT André, *L'Univers imaginaire de Francis Scott Fitzgerald*, Thèse Lettres, Paris 4, 1972.
- SALLES Rose-Marie, *La femme américaine dans les années vingt à travers l'oeuvre de F.S.Fitzgerald, E.Hemingway et Sinclair Lewis*, Bordeaux 3, 1975.

Revue et recueils rassemblant des articles ou essais sur F. Scott Fitzgerald et son oeuvre

- Americana, Paris, Presse de l'Université Paris Sorbonne, vol. 5, 1990, pp. 57-107.
- CLARIDGE Henry (éditeur) , F.Scott Fitzgerald: Critical Assessments, 4 vol., Helm Information, 1991.
- Europe, "Francis Scott Fitzgerald / John Dos Passos", Paris, n° 803, mars 1996, pp. 3-64.
- Fitzgerald Newsletter (1958-1968), Washington, NCR Microcard Books, 1969.
- Hemingway-Fitzgerald Annual, Washington, NCR Microcard Books, 1969-1973 ; Englewood, Col. Information Handling Services, 1974-1976 ; Detroit, Gale Research, 1977-1979.
- HOFFMAN Frederick, *The Great Gatsby: a study*, New York, Scribner's, 1962.
- KAZIN Alfred, *F.Scott Fitzgerald, The Man and his Work*, Cleveland, The World Publishing Co, 1961.
- LAHOOD Marvin J., *Tender Is the Night: Essays in Criticism*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1969.
- LEE A.Robert, *Scott Fitzgerald: The Promises of Life*, London, Vision Press, 1989.
- LOCKRIDGE Ernest, *Twentieth Century Interpretations of The Great Gatsby: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1968.
- Magazine littéraire, "Dossier : F.Scott Fitzgerald", n° 341, mars 1996, pp. 16-60.
- MIZENER Arthur, *F.Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1963.
- Modern Fiction Studies, "Fitzgerald Special Number", printemps 1961.
- New Essays on The Great Gatsby, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- STERN Milton R., *Critical Essays on F.Scott Fitzgerald's Tender Is the Night*, Boston, G. K. Hall and Co, 1986.

Ouvrages consacrant un chapitre à F. Scott Fitzgerald

- BRADBURY Malcolm, *The Modern American Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- FETTERLEY Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1977.

-
- FIEDLER Leslie A., *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion Books, 1960, 2^e éd., New York, Stein and Day, 1966.
- GEISMAR Maxwell, *The Last of the Provincials*, Cambridge, the Riverside Press, 1974.
- NOBLE David W., *The Eternal Adam and the New World Garden*, New York, George Braziller, 1968.
- TERRIER Michel, *Individu et société dans le roman américain de 1900 à 1940*, Paris, Didier, 1973.
- TUTTLETON James W., *The Novel of Manners in America*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1972.

Articles ou essais

- ALDERMAN Taylor, "The Begetting of *The Great Gatsby*", *Modern Fiction Studies*, vol. 19, hiver 1973-1974, pp. 563-565.
- ASTRO Richard, "*Vandover and the Brute* and *The Beautiful and Damned*: A Search for the thematic and stylistic reinterpretations", *Modern Fiction Studies*, vol. 14, hiver 1968-1969, pp.397-413.
- BARTHES Roland, "Théorie du texte", *Encyclopaedia Universalis*, pp. 996-1000.
- BATES Judith, "Les espaces du rêve américain dans *The Great Gatsby* de F.S.Fitzgerald", *Les Annales de L'Université de Savoie*, 1980, pp. 53-74.
- BATTISTA Maria (Di), "The Aesthetic of Forbearance: Fitzgerald's *Tender is the Night*", *Novel: a Forum on Fiction*, vol. 11, 1977, pp. 26-39.
- BEEBE FRYER Sarah, "Nicole Warren and Alabama Beggs Knight: Women on the Threshold of Freedom", *Modern Fiction Studies*, vol. 31, pp. 318-325.
- BIGSBY C.W.E., "The Two Identities of F.Scott Fitzgerald", *Stratford-upon-Avon Studies*, vol. 13, pp. 129-149.
- BUFKIN E.C., "A Pattern of Parallel and Double: the Function of Myrtle in *The Great Gatsby*", *Modern Fiction Studies*, hiver 1969-1970, pp. 517-524.
- CASHILL Jack, "The Keeper of the Faith: Mogul as Hero in *The Last Tycoon*", *Revue Française d'Etudes Américaines*, vol. 19, 1984, pp. 33-38.
- CHARD-HUTCHINSON Martine et RAGUET-BOUVART Christine, "L'évolution de la problématique de la corporéité dans *The Great Gatsby* et *Tender is the Night*", *Revue Française d'Etudes Américaines*, vol. 55, février 1993, pp. 83-93.
- COLLINS Angus P., "F.Scott Fitzgerald: Homosexuality and the Genesis of *Tender is the Night*", *The Journal of Modern Literature*, vol. 13, n^o 1, mars 1988, pp. 167-171.
- MC DONNEL Robert F., "Eggs and Eyes in *The Great Gatsby*", *Modern Fiction Studies*, vol. 7, 1961, pp. 32-36.
- FOSTER Richard, "Mailer and the Fitzgerald Tradition", *Novel: a Forum on Fiction*, vol. 1, 1968, pp. 219-230.

- FRASER John, "Dust and Dreams in *The Great Gatsby*", *Journal of English Literary History*, vol. 32, 1965, pp. 554-564.
- HART John E., "*The Last Tycoon*: a Search for Identity", *Modern Fiction Studies*, vol. 7, 1961, pp. 63-70.
- JOHNSON Christiane, "F.Scott Fitzgerald et Hollywood : le rêve américain dénaturé", *Revue Française d'Etudes Américaines*, vol. 19, 1984, pp. 39-51.
- KREUTER Kent et Gretchen, "The Moralism of the later Fitzgerald", *Modern Fiction Studies*, vol. 7, 1961, pp. 71-81.
- KRUSE Horst H., "'Gatsby' and 'Gadsby'", *Modern Fiction Studies*, vol. 15, hiver 1969-1970, pp. 539-541.
- KUEHL John, "Scott Fitzgerald's Critical Opinions", *Modern Fiction Studies*, vol. 7, 1961, pp. 3-18.
- LUCAS John, "In Praise of Scott Fitzgerald", *The Critical Quarterly*, vol. 5, 1963, pp. 132-147.
- MAC PHEE Lawrence E., "*The Great Gatsby's* Romance of Motoring", *Modern Fiction Studies*, vol. 18, 1972, pp. 207-212.
- MICHELSON Bruce, "The Myth of Gatsby", *Modern Fiction Studies*, vol. 26, hiver 1980-1981, pp. 563-577.
- MONTRELAY Michèle et ROUBLEF Irène, "Femme - La sexualité féminine", *Encyclopaedia Universalis*, pp. 852-859.
- RANDALL John H., "Jay Gatsby's Source of Wealth", *Modern Fiction Studies*, vol. 13, 1967, pp. 247-257.
- RIDDEL Joseph N., "F.Scott Fitzgerald, the Jamesian Inheritance and the Morality of Fiction", *Modern Fiction Studies*, vol. 11, hiver 1965, pp. 331-350.
- ROUGE R., "F.Scott Fitzgerald : La femme et la mort", *Etudes Anglaises*, vol. 21, pp. 160-167.
- STALLMAN Robert W., "Gatsby and the Hole in Time", *Modern Fiction Studies*, vol. 1, 1955, pp. 2-16.
- STANTON Robert, "'Daddy's Girl': Symbol and Theme in *Tender is the Night*", *Modern Fiction Studies*, vol. 4, pp. 136-142.
- STEINBERG Erwin R., "Dick Diver and the Priest of Nemi", *The Journal of Modern Literature*, vol. 14, n° 1, été 1987, pp. 65-81.
- TAMKE Alexander R., "The 'Gat' in Gatsby: Neglected Aspect of a Novel", *Modern Fiction Studies*, vol. 14, hiver 1968-1969, pp. 443-445.
- TAYLOR Marcella, "The Unfinished American Epic", *Actes du GRENA*, Université de Provence, 1980, pp. 65-78.
- TISSOT Roland, "Tendre est la nuit ou le voyage au bout de la nuit", Corrigé de la dissertation en français, *Rapports de jurys de concours. Agrégation anglais. Concours externe*, Ministère de l'éducation nationale, de la jeunesse et des sports, 1990, pp. 15-24.
- TISSOT Roland, "Pour une nouvelle carte du *Tendre* de Francis Scott Fitzgerald", *De la Littérature à la lettre*, Lyon, études rassemblées par Adolphe Haberer et Josiane

- Paccaud-Huget, PUL, 1997, pp. 149-161.
- WEINSTEIN Arnold, "Fiction as Greatness: The Case of Gatsby", *Novel: a Forum on Fiction*, vol. 19, 1985, pp. 22-38.
- WHITE Eugene, "The 'Intricate Destiny' of Dick Diver", *Modern Fiction Studies*, vol. 7, 1961, pp. 32-36.

Ouvrages de référence

- ALLEN Frederick Lewis, *Only Yesterday*, New York, Harper and Row, 1931, Perennial Library, 1964.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.
- BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
- BARTHES Roland, *Mythologie*, Paris, Seuil/Points Essais, 1970.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil/Points Essais, 1984.
- BATAILLE Georges, *L'Erotisme*, Paris, Editions de Minuit, 1957, 2^e éd. 1992.
- BEAUVOIR Simone (de), *Le Deuxième sexe*, Paris, Folio/Essais, 1991.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BRAUNSTEIN Nestor, *La Jouissance. Un concept lacanien*, Paris, Point Hors Ligne, 1992.
- BRONFEN Elisabeth, *Over her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992.
- CIORAN, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1995.
- CLEMENT Catherine, *Vies et légendes de Jacques Lacan*, Paris, Grasset, 1981.
- DECAUX Monique, *La Création romanesque chez Thomas Wolfe*, Paris, *Etudes Anglaises*, Didier, vol. 71, 1977.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Antioedipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972.
- DUFOUR Dany-Robert, *Les Mystères de la trinité*, Paris, Gallimard, 1990.
- FREUD Sigmund, *Cinq leçons de psychanalyse*, Paris, Payot, 1966, nouvelle éd. 1994.
- FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971, 12^e éd. 1992.
- FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1987.
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1988.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, Le Livre de Poche/Collection *Pluriel*, 1978.

- GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, 2^e éd. 1974.
- GIRARD René, OUGHOURLIAN Jean Michel et LEFORT Guy, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.
- GIRARD René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, Le Livre de Poche, Biblio/Essais, 1982.
- HAMILTON Edith, *La Mythologie*, Verviers, Marabout, 1940, 2^e éd. 1978.
- KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1987.
- LACAN Jacques, *Ecrits I*, Paris, Editions du Seuil, 1966, dernière éd., 1970.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
- LAWRENCE David Herbert, *Fantasia of the Unconscious and Psychoanalysis of the Unconscious*, London, Harmondsworth, 1923, nouvelle éd. 1971.
- LECLAIRE Serge, *Psychanalyser*, Paris, Editions du Seuil, 1968.
- LECLAIRE Serge, *Démasquer le réel*, Paris, Editions du Seuil, 1971, dernière éd. Collection Points, 1983.
- LEMAIRE Anika, *Jacques Lacan*, Bruxelles, Psychologie et Sciences Humaines, Pierre Mardaga, 1977.
- LODGE David, *Modern Criticism and Theory*, London, Longman, 1988, nouvelle éd. 1993.
- MILLER Gérard, *Lacan*, Paris, Bordas, 1987.
- MONTRELAY Michèle, *L'Ombre et le nom*, Paris, Editions de Minuit, Collection "Critique", 1977.
- REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.
- ROUGEMONT Denis (de), *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1956, 2^e éd. 1972.
- SAROTTE Georges M., *Comme un frère, comme un amant*, Paris, Flammarion, 1976.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, Folio/Essais, 1991.
- SELLIER Philippe, *Le Mythe du héros*, Paris, Bordas, 1990.
- SOLLERS Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Editions du Seuil, 1971.
- SOLLERS Philippe (éd.), *Bataille*, Paris, U.G.E. 10/18, 1973.
- SOLLERS Philippe, *Théorie des exceptions*, Paris, Folio/essais, 1986.

Romans, nouvelles, recueils de poèmes, thèses.

- ADAMS Henry, *The Education of Henry Adams*, (1907), Boston, Riverside Editions, 1973.

-
- AQUIEN Pascal, *W.H.Auden. De l'Eden perdu au jardin des mots*, Thèse Lettres, Paris 3, 1994-1995.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, (1868), Paris, Bordas, 1976.
- BROWNING Robert, *Robert Browning's Poetry*, New York, Norton critical editions, 1979.
- CARROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, (1865), London, Penguin Popular Classics, 1994.
- CATHER Willa, *A Lost Lady*, (1923), New York, A. Knopf, 1966.
- CHARWOOD Godfrey R.B.(Lord), *Abraham Lincoln*, New York, Henry Holt, 1916, Cardinal, 4^e éd. 1954.
- COLERIDGE Samuel Taylor, *A Critical Edition of the Major Works*, Oxford, Oxford University press, 1992.
- CONRAD Joseph, *Heart of Darkness and Other Tales*, (1897,1898,1899), Oxford, Oxford University Press, 1990.
- CONRAD Joseph, *The Nigger of the 'Narcissus', Typhoon, and Other Stories*, (1897,1903), Harmondsworth, Penguin, 1965.
- CONRAD Joseph, *Nostramo*, (1904), London, J.M.Dent and Sons, 1966.
- DREISER Theodore, *Sister Carrie*, (1900), New York, Bantam Books, 1979.
- FITZGERALD Zelda, *Save Me the Waltz*, New York, Scribner's, 1932, Harmondsworth, Penguin, 1971.
- FITZGERALD Zelda, *The Collected Writings*, London, édité par Matthew J.Brucoli, Little, Brown and Co, 1992.
- HEMINGWAY Ernest, *Men Without Women*, (1927), Harmondsworth, Penguin, 1965.
- JAMES Henry, *The Portrait of a Lady*, (1881), Harmondsworth, Penguin, 1971.
- KEATS John, *The Complete Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1973, 2^e éd. 1977 et London, Penguin Classics, 3^e éd., 1988.
- LAWRENCE David Herbert, *Women in Love*, (1921), Harmondsworth, Penguin, 1969.
- NORRIS Frank, *Vandover and the Brute*, (1914), Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1978.
- POE Edgar Allan, "The Fall of the House of Usher", (1839), *The American Tradition in Literature*, New York, Grosset and Dunlap, 4^e éd., 1974, pp. 409-425.
- POE Edgar Allan, "Ulalume", (1847), *ibid.*, pp. 392-394.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, (1913), Paris, Folio, 1954.
- SUPERVIELLE Jules, *Débarcadères*, Paris, Poésie/Gallimard, 1966.
- TARTT Donna, *The Secret History*, Harmondsworth, Viking/Penguin, 1992.
- WILDE Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, (1891), London, Penguin, 1985.
- WOOLF Virginia, *The Waves*, (1931), Glasgow, Grafton Books, 1986.

Editions utilisées pour les ouvrages de f. scott fitzgerald

FITZGERALD F.Scott, *This Side of Paradise*, New York, Scribner's, 1948.

FITZGERALD F.Scott, *The Beautiful and Damned*, New York, Scribner's, 1950.

FITZGERALD F.Scott, *The Great Gatsby*, Harmondsworth, Penguin, 1982.

FITZGERALD F.Scott, *Tender is the Night*, New York, Scribner's, 1982.

FITZGERALD F.Scott, *The Last Tycoon*, New York, Scribner's, 1969.

FITZGERALD F.Scott, *The Crack-Up with other Pieces and Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1965.

Abréviations

La première abréviation est utilisée dans le corps du texte de la thèse, la seconde dans les références chiffrées.

This Side of Paradise	Paradise, S.
The Beautiful and Damned	The Beautiful, BD.
The Great Gatsby	Gatsby, GG.
Tender is the Night	Tender, T.
The Last Tycoon	Tycoon, LT.
The Crack-Up with other Pieces and Stories	CU.