

1999

Regards sur le sens du temps et de l'espace dans "The Great Gatsby" de F.Scott Fitzgerald (1896-1940)

Rachid El hamri

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Ibn zohr, Agadir, Maroc, cfaggioli@yahoo.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Comparative Literature Commons](#)

Recommended Citation

El hamri, Rachid (1999) "Regards sur le sens du temps et de l'espace dans "The Great Gatsby" de F.Scott Fitzgerald (1896-1940)," *Dirassat*: Vol. 9 , Article 13.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol9/iss9/13>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Dirassat by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

Regards sur le sens du temps et de l'espace dans "The Great Gatsby" de F.Scott Fitzgerald (1896-1940)

Cover Page Footnote

(l) Le mot "bootlegger" est le surnom donne aux trafiquants d'alcool a l'époque de la prohibition des années vingt.

Regards sur le sens du temps et de l'espace dans "The Great Gatsby" de F. Scott Fitzgerald (1896-1940)

*Rachid El Hamri
Faculté des Lettres et
des Sciences Humaines
Agadir*

The Great Gatsby a fait l'objet de plusieurs études critiques, mais un aspect fort intéressant reste quelque peu inexploré, à savoir une approche sémiotique de ce chef-d'œuvre. Dans le présent article, nous nous proposons d'examiner deux éléments fondamentaux pour la saisie du caractère du héros : le temps et l'espace.

Ecrite en 1925, l'œuvre de F. Scott Fitzgerald retrace la vie d'un bootlegger (1) enrichi. Epris d'une femme avide et dépourvue de cœur, il voudrait revivre avec elle l'amour que des circonstances diverses ont malheureusement interrompu.

Une telle histoire n'a rien d'original, il s'agit d'une aventure commune, simple et classique. Seule la façon dont elle est narrée mérite quelques commentaires. L'intrigue, dans sa complexité et ses finalités, met en lumière certains aspects inhérents à la fascinante civilisation américaine.

(1) Le mot "bootlegger" est le surnom donné aux trafiquants d'alcool à l'époque de la prohibition des années vingt.

Arrivée au sommet de l'échelle, après avoir fait fortune, Jay Gatsby ne peut saisir le bonheur qu'il a légitimement recherché, parce qu'il se trouve confronté à deux personnes, équivalentes à deux obstacles : Daisy et Tom qui, chacun à sa façon, lui contestent son nouveau statut social. La première lui en veut de n'être pas né au sein de l'aisance, et le second lui reproche d'avoir obtenu cette aisance beaucoup trop rapidement.

Tom Buchanan, médiocre et jaloux, a trois raisons de détester Jay Gatsby : Jay est naturellement beau et matériellement riche ; de plus il prétend, non sans cynisme, pouvoir lui ravir sa femme : ("Your wife doesn't love you", [said Gatsby] "she's never loved you. She loves me")(2).

Ces trois raisons conjuguées justifient amplement l'antipathie qu'éprouve Tom et qu'un malheureux concours de circonstances ne fera qu'amplifier. Bâtir semblable intrigue, entourée d'une panoplie de symboles, révèle le conflit latent qui oppose les riches de naissance aux nouveaux riches, vulgairement appelés "parvenus". D'ores et déjà, le lecteur devine quelle sera la nature des relations entre les deux protagonistes.

Le système des rôles et la construction des identités constituent dès l'abord, un ensemble cohérent, une configuration qui possède un rapport très étroit avec les repères correspondants : personne, espace, temps. Ces catégories - il convient de le souligner d'emblée - ne sont pas seulement des repères contextuels ou grammaticaux; elles marquent, profondément, le rapport des sujets au monde.

La catégorie du sujet, traduite par le système des pronoms personnels (je, tu et il), constitue la structure de base : celle qui permet de raconter une histoire, d'entamer une discussion, d'interpeller autrui, de créer une identité. L'intérêt de ce maniement consiste dans le genre de réflexions qu'il suscite. Certes, il est assez facile de ramener un roman, aussi complexe que *The Great Gatsby*, à des articulations essentielles. Mais le but de notre étude n'est pas

(2) F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Penguin Books, 1950, p. 137 (1925).

d'examiner le récit en tant qu'histoire, - c'est-à-dire dans la succession des scènes et des actes, dans les rapports entre les personnages, dans les structures et les principes, mais plutôt d'analyser le récit en tant que discours d'après les différents points de vue qu'adopte l'auteur, le plus souvent à travers ses personnages, les jeux de l'espace et la représentation du temps.

Quel type de discours faut-il adopter et quelles images doit-on choisir pour communiquer un tel message ? Si l'on souhaite dépasser le niveau du rôle limité, afin d'accéder à un rôle plus ample, il convient de s'élever au-dessus du rôle thématique, de nature contextuellement restreint, pour étudier les notions d'actants et d'actantiels⁽³⁾.

Vues sous cet angle, les formes de dramatisation, qui permettent au roman de se mesurer aux dimensions de l'être, ne livrent pas seulement un paradigme où les figures se déclinent et se conjuguent. Chacun de ces domaines devient porteur de tensions internes ; et chacun se déchire, sous l'action des mouvements et des forces qui agissent, par contrecoup, soit comme des ferments de discorde, soit comme de mortels aliments dont se nourrit le drame⁽⁴⁾.

D'un point de vue strictement narratif, le programme à remplir ("[Daisy] should go to Tom and say..."), le désir de Gatsby ("he wanted...") ou la possibilité de s'aimer à nouveau, après avoir fait table rase du passé : ("after she had obliterated four years..."), bref, les tentatives multiples de Jay Gatsby se traduisent toutes par l'intensité du vouloir ; elles apparaissent comme la projection, dans l'espace du roman, d'énergies déployées ou retournées, libérées ou contrariées.

L'auteur campe un personnage masculin qui vit sa vie avec une conscience troublée. Il est donc évident que, pour regagner l'amour de sa belle, ce jeune homme doit chercher avant tout, à agir et à réagir. Son action s'inscrit

(3) Voir Courtès J., *Analyse sémiotique du discours*, Hachette, Paris, 1991, p. 284-286.

(4) He [Gatsby] wanted nothing less of Daisy than 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". idem, p. 116-117.

alors dans un système de valeurs que l'on peut définir en étudiant son savoir-faire, ses engagements, les modalités de son combat, et en dégagant l'importance du résultat final.

La caractéristique fondamentale d'un héros de ce type réside dans la possibilité de constituer une sorte de "noeud", où se centralise un jeu de détermination⁽⁵⁾ et de dépendances. A ses côtés, Nick Carraway (le narrateur) représente l'Adjuvant⁽⁶⁾, alors que l'Opposant (Tom) ne fait que contrarier le déroulement des entreprises, en perturbant, par exemple, le bon déroulement de l'invitation de Daisy : ("Nobody's coming to tea. It's too late! He looked at his watch as if there was some pressing demand on his time elsewhere. 'I can't wait all day'")⁽⁷⁾.

Gatsby devient ainsi le type même du sujet en état de "confrontation modale"⁽⁸⁾, là où se trouvent appelées à composer entre elles les modalités du vouloir et du devoir, du savoir et du pouvoir, là où s'accumulent un faisceau de libertés et de contraintes, de volontés exprimées ou refoulées, de nécessités entrevues ou subies, sous des formes à la fois positives et négatives, ce qui, de toute évidence, ne fait que rendre les situations plus compliquées ou plus malaisées, et plus improbables les issues.

Quel est, en fait, le but de Gatsby ? C'est évidemment de conquérir Daisy. Pour y parvenir, il lui faut, d'abord, oblitérer les cinq années qui l'ont éloigné d'elle. Or, vouloir "remonter le temps"⁽⁹⁾, c'est aussi - en particulier, socialement épouser Daisy, mais celle-ci exige que le mariage soit conforme à son rang, à la fois sous l'angle du statut et sous celui de l'argent. Elle désire

(5) "I'm [Gatsby] going to fix everything just the way it was before", he said, nodding determinedly. She'll see", idem, p. 117:

(6) Voir essentiellement les entrées dans Semiotique, *dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Greimas A. J. et Courtès. J. Hacette, Paris, Tome 1, 1979, Tome 2, 1986.

(7) Idem, p. 91.

(8) Voir A. J. Greimas, *Pour une théorie des modalités*, in Du sens II, Essais sémiotiques, Paris, Seuil, 1983, p. 67-91.

(9) We'd sit for hours, s'écrie Gatsby, p. 117 et "She [Daisy] used to be able to understand, p. 117 ou encore "She'll see", p. 117.

Pour une "temporalisation énonciative", voir Analyse sémiotique du discours, courtès j., Paris, 1991, p. 278-284.

pouvoir se fier aux engagements pris et , en même temps, pouvoir les rompre, mais ne pas les voir rompus contre son gré. Elle veut faire des projets, sans être contrainte de les mener à terme, savoir ce que l'autre souhaite, tout en étant consciente de ses propres devoirs, mais avoir le droit de se retrouver libre.

Telles sont les "figures", modalement constituées, qui décrivent les états changeants autour de Gatsby et les complications qui l'assaillent.

Certes, on pourrait dire que ces formulations modales, empruntées au langage de la description sémiotique, sont l'équivalent formel de ce que, d'un point de vue réaliste ou mimétique, on appelle la complexité⁽¹⁰⁾ des personnages, leur vérité humaine ou leur profondeur psychologique.

Bien entendu, du même coup, c'est la pénétration du romancier, son art d'écrivain ou son talent de peintre, qui se trouvent magnifiés ; deux passages en témoignent.

"There was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life [...] 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"⁽¹¹⁾.

"He talked a lot about the past, and I gathered that he wanted to recover something, some idea of himself perhaps, that had gone into loving Daisy. His life had been confused and disordered since then, but if he could once return to a certain place and go over it all slowly, he could find out what that thing was"⁽¹²⁾.

Ces quelques réflexions prouvent que la littérature possède d'énormes pouvoirs quand elle décrit ou, mieux, quand elle découvre, ce qui fait le tissu

(10) Concernant la notion de "complexité", voir essentiellement E.M. Forster, *Aspects of the novel*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962 (Londres, 1927).

(11) *Idem*, p. 8.

(12) *Idem*, p. 17.

des êtres, et quand elle refait le tracé des pensées ou des rêves, des penchants ou des obstacles, des actes et des pactes, des spéculations et des agissements

Ici, les accidents et les soubresauts de l'histoire apparaissent comme la projection emphatique des drames de l'ego, image dramatisée d'une vision intérieure. Fitzgerald passe pour l'un des plus habiles maîtres dans la gestion des incidents ou le maniement des catastrophes ; en ce sens, il ne fait que continuer une tradition, illustrée déjà par les romanciers du siècle antérieur. Toutefois, alors que ces derniers misaient sur une multiplication des épisodes et une dramatisation des événements, propres à soutenir l'intérêt et à servir leurs plans, ici les accidents marquent la force des conflits et l'intensité des perceptions.

Il s'avère que, pour retrouver le "Temps Perdu", le héros doit nécessairement affronter trois obstacles : une personne (l'Opposant), la durée ("almost five years!") et l'espace. Gatsby peut-il quitter son actuelle résidence ? Peut-il rompre partiellement avec le temps vécu et, définitivement, avec le but à atteindre ? Et, revenu à son ancien séjour, nourrissant d'autres projets, que peut-il attendre ? A quoi peut-il s'attendre ?

Le héros, tel qu'il apparaît en fin de compte, se révèle perdant, puisque sa défaite se situe, d'une part, dans son identité personnelle ("He might have despised himself for he had taken her under false pretences") ; d'autre part, dans son affirmation sociale ("I raised him up out of nothing, right out of the gutter") selon les paroles même de son père. Voilà bien les deux domaines, ou les deux systèmes, où son action s'inscrit et se déploie... sans issue favorable !

En fait, Jay Gatsby a échoué dans son amour, parce qu'il a débuté dans la vie sans richesse, ni passé ("a penniless young man without a past"). Pour égaler sa bien-aimée, il lui fallait devenir riche et glorieux. ("My family all died

(13) "I am the son of some wealthy people in the Middle West (... all dead now. I was brought up in America but educated there for many years. It is a family tradition, idem, p. 71.

and I came into a good deal of money"). L'enjeu pour lui consistait à atteindre l'état de "Sujet" de plein droit, à la fois grand et légitime⁽¹³⁾, mais, avant tout, reconnu comme tel. Hélas, cette obligation, qui s'imposait dans chacun des deux domaines, ne s'est pas réalisée dans sa totale plénitude.

A cette crise d'identité et à cette infériorité sociale, est venu s'ajouter le défaut d'enracinement qui a conduit Jay Gatsby jusqu'à la totalité de l'exil. Ici, le "locus"⁽¹⁴⁾ marque les ravages que soulignent les changements de lieux : d'abord, l'errance :

"For over a year he had been beating his way along the south shore of Lake Superior as a clam-digger and a salmon-fischer", p. 105.

Puis, l'insécurité du cœur :

"his heart was in a constant, turbulent riot [...] An instinct toward his future glory had led him [...] to the small Lutheran college of St. Olaf's in southern Minnesota." p. 106.

et, l'insécurité des lieux :

"dismayed at its [college] ferocious indifference to the drums of his destiny, to destiny itself [...] he drifted back to Lake Superior" p. 106

enfin, l'inconstance de son destin :

"he turned up as James Gatz's destiny in Little Girl Bay [then] when the Tuolomee left for the West Indies and the Barbary Coast, Gatsby left too." p. 107.

L'espace, nous le voyons, est doublement signifiant puisque, contribuant à la structuration du récit, il énonce en même temps le contenu du discours.

(14) Voir G. Deleuze et F. Guattari, "Le nouvel arpenteur : intensités et blocs d'enfance dans le Château, Critique, 318, novembre 1973, p. 1046-1054.

Au point de vue de l'action, les déplacements successifs, qui conduisent Gatsby d'un endroit à un autre, se présentent comme autant de gestes significatifs, à l'instar de ce qu'indique en anglais le terme "drift"⁽¹⁵⁾ dans sa double teneur topologique et éthique. "Faire mouvement", c'est à la fois changer de place, au sens propre, et, au sens figuré, faire un pas dans une certaine direction pour atteindre un objet donné.

Plus concrètement, entre le modeste "boat" de Jay Gatsby et la "cheerful red-and-white Georgian Colonial mansion" de Tom, "il ya un monde", selon l'expression familière, "un monde" qui permet de mesurer à la fois l'ampleur du malentendu entre les deux hommes et l'intensité du drame vécu. C'est ce que nous nous proposons d'examiner maintenant en évoquant la présentation sémiotique.

Outre ces catégories spatiales, se révèle un système plus englobant et en même temps plus fondamental, où se marquent les positions occupées successivement par Jay Gatsby. Qu'en est-il donc de son parcours dans l'espace, mais aussi dans le temps, et surtout dans son ego, avec ses compartimentalités et ses complexités ?

Empruntons la forme du "carré sémiotique"⁽¹⁶⁾ pour rendre plus claire notre analyse. Le "carré sémiotique" est une structure logique où la signification s'articule à partir de quelques relations abstraites (contrariété, contradiction, complication). Ce système met en scène les divers avatars de l'actant Sujet ou ses différents hypostases. D'où le schéma suivant, où figurent non seulement des termes contrastés, mais aussi les opérations d'affirmation, de négation qui régissent le passage de l'un à l'autre.

(15) "Contemporary legends such as the underground pipe-line to Canada attached themselves to him, and there was one persistent story that the 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. Idem, p. 104.

- Drift, [selon l' "Oxford Dictionary"] : (fig. of person) go through life without aim, purpose or self-control. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, Oxford University Press, London, Third Edition, 1974, p. 266.

(16) Pour une présentation du "Carré sémiotique", voir A. J. Greimas et F. Rastier, "Les jeux des contraintes sémiotiques" in Du sens. Essais sémiotiques, Paris, Seuil, 1970, p. 135-155.

Sujet réalisé (5) ?



Les chiffres utilisés indiquent les phases successives que l'on peut envisager point par point.

(1) Résolu à conquérir sa bien-aimée et doté de la compétence nécessaire, le héros se croit à la hauteur de sa quête :

"Gatsby's notoriety, spread about by the hundreds who had accepted his hospitality and so become authorities upon his past, had increased all summer until he fell just short of being news." p.104

Il s'affirme, au moins virtuellement, comme "Sujet" :

"The vague contour of Jay Gatsby had filled out to the substantiality of a man". p. 107

Et c'est bien le même "homme" qui a sécurisé Daisy :

"he had deliberately given Daisy a sense of security ; he let her believe that he was a person from much the same strata as herself - that he was fully able to take care of her" p.155

(2) Mais le vrai problème réside dans l'union de Daisy et de Tom :

" in June she married Tom Buchanan of Chicago". p. 82

Les rencontres de l'amoureux (Gatsby) avec le mari/Opposant (Tom Buchanan) aboutissent à déposséder le premier du pouvoir qui garantissait son identité ; le résultat est que cette identité se trouve niée et que, du même coup, le héros choisit au rang de non-Sujet :

" 'Self-control!' repeated Tom incredulously. 'I suppose the latest thing is to sit back and let Mr Nobody from Nowhere make love to your wife. Well, if that's the idea you can count me out... Nowa-

days people begin by sneering at family life and family institutions, and next they'll throw everthing overboard and have inter-marriage between black and white.' " p. 136

et

" 'Who is this Gatsby anyhow?' demanded Tom suddenly. 'Some big bootlegger?' " p.114

(3) Entravé et humilié, Gatsby manque son but ; il agit alors comme s'il était l' "anti-Sujet" de lui même :

"he began to talk excitedly to Daisy, denying everything, defending his name against accusations that had not been made [...] so he gave that up, and only the dead dream fought on as the afternoon slipped away, trying to touch what was no longer tangible, struggling unhappily, undesperingly, toward that lost voice across the room". p. 141

(4) Plus résolu que jamais, Jay se relance dans l'aventure amoureuse : il rénie, par là même, son état précédent et prend la position du non-anti-Sujet :

"You dont't understand', said Gatsby, with a touch of panic. You're not to take care of her any more [...] Daisy's leaving you' [...] Just tell him the truth that you never loved him [Tom]." p. 138-9

Cependant, Gatsby échoue. Impuissant à réaliser son rêve - remonter le temps et regagner l'amour de son idole - il trouve une mort imméritée, en devenant, pour sauver Daisy, responsable de l'homicide dont fut victime Mrs Myrtle Wilson :

"If that was true he [Gatsby] must have felt that he had lost the old warm world, paid a high price for living too long with a single dream" p. 168.

(5) Mais, peut-être, peut-on dire qu'en embrassant celle qu'il chérit plus que tout au monde, Jay Gatsby sent tout à coup qu'il en est l'époux véritable, et que rien d'autre ne compte plus!

"he felt married to her, that was all", p. 155

Dans son esprit l'amoureux a gagné la partie ; il "accède", par conséquent, au rang de "Sujet réalisé".

Enfin, la boucle est bouclée : l'incarnation est complète. Mieux encore : dans son imagination, Jay Gatsby a non seulement pris Daisy pour femme ; mais dans la vie, il a gagné l'amitié de Nick Carraway, son admirateur :

"No - Gatsby turned out all right at the end ; it is what preyed on Gatsby, what foul dust floated in the wake of his dreams that temporarily closed out my interest in the abortive sorrows and short-winded elations of men". p. 8

Sans doute, est-il permis d'affirmer qu'en dépit de son échec, Gatsby est vraiment "grand" et qu'il peut passer, à ses yeux, comme au regard d'autrui, pour un Sujet réalisé dans toute sa plénitude.

BIBLIOGRAPHIE***Esthétique et communication littéraires***

Auerbach. E. : *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 (Berne, 1946)

Blanchot M. : *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955

Durand G. : *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964

Todorov. T. : *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977

Texte et Ecriture

Bellemin-Noël J. : *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979

Deleuze G., Guattari F. : *Capitalisme et schizophrénie, L'anti-Oedipe*, Paris, Ed. De Minuit, 1972

Eco U. : *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (Milan, 1962)

Forster E.M. : *Aspects of the Novel*. Harmondsworth, Penguin Books, 1962 (Londres, 1972)

Poétique, narratologie, sémiotique

Adam J-M. : *Le récit*, Paris, PUF, 1984.

Genette G. : *Figurés III*, Paris, Seuil, 1972.

Greimas A.J. : *Du sens : Essais sémiotiques*, Paris, seuil 1970.

Greimas A.J. Courtés J. : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979

Hamon P. : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981

Rhétorique et stylistique

Fontanier P. : Les figures de discours, Paris, Flammarion, 1968

Suhamy H. : Les figures du style, PUF 1981

Stylistique anglaise, Paris. PUF, 1994

Philosophie du langage, Linguistique, Pragmatique

Austin J-L. : Quand dire, c'est faire, Paris, Seuil, 1970, (Oxford, 1962)

Benveniste E. : Problèmes de linguistique générale II, Paris, Gallimard, 1974.

Eco U. : Sémiotique et philosophie du langage, Paris, PUF, 1988 (Turin, 1984).

Nous nous proposons d'examiner le récit en tant que "discours" selon les différents points de vue qu'adopte l'auteur, le plus souvent à travers les modalités des personnages, les jeux de l'espace et la représentation du temps. Pour ce faire, nous empruntons la forme du "carré sémiotique", afin de clarifier notre analyse.

L'enjeu pour Jay Gatsby consiste à atteindre l'état de "Sujet" de plein droit. Mais pour y parvenir, il doit nécessairement affronter trois obstacles : un individu [L'Opposant], la durée ["almost five years"], et l'espace ("he [Gatsby] 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").

Notre but est de montrer que le temps et l'espace, dans *The Great Gatsby*, se révèlent doublement signifiants puisque, contribuant à la structuration du récit, ils énoncent en outre le contenu du discours.

The aim of this paper is to study narrative discourses in *The Great Gatsby* in the light of different points of view presented by the author, and mainly through the examination of the notions of Time and Space. For this purpose, the "semiotic square" is used to account for the spatio-temporal categories. The objective of Jay Gatsby is to become "great" and consequently to be regarded as a fully legitimate Subject. But, to fulfill his dream, he has to face three necessary obstacles : a character [the Opponent]. Time ["almost five years"], and Space ("he [Gatsby] 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"). Ultimately then, it appears that Time and Space in *The Great Gatsby* are very significant, since they not only give an overall structure to the narrative, but also enhance the meaning of the underlying discourse.