

1998

F. SCOTT FITZGERALD ET LA POETIQUE DE «L'INACHEVE» DANS THE GREAT GATSBY

Rachid EL HAMRI

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Agadir, Maroc

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



Part of the [Comparative Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Recommended Citation

EL HAMRI, Rachid (1998) "F. SCOTT FITZGERALD ET LA POETIQUE DE «L'INACHEVE» DANS THE GREAT GATSBY," *Dirassat*: Vol. 8, Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol8/iss8/10>

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@aar.edu.jo, marah@aar.edu.jo, u.murad@aar.edu.jo.

F. SCOTT FITZGERALD ET LA POETIQUE DE «L'INACHEVE» DANS THE GREAT GATSBY

Cover Page Footnote

1 Henri Quere, récit, écriture, fictions, paris, "perspectives anglo -saxonnes", Puf, 1994, P83-84.

F. SCOTT FITZGERALD ET LA POETIQUE DE «L'INACHEVÉ» DANS THE GREAT GATSBY

Rachid EL HAMRI

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Agadir

Il semble que tout écrivain, lorsqu'il cherche à clore un récit, obéisse toujours à un même dessein : non pas apporter une conclusion à l'ensemble de son texte, mais plutôt spécifier qu'il n'a plus rien à dire, qu'il ne peut ou ne veut plus rien dire.

La notion d'inachèvement - qui n'est qu'une frontière interne - offre un exemple du «vide» qu'il est possible d'étudier dans les textes littéraires. Naguère, les écrivains parlaient de cet inachèvement comme d'une réalité inhérente à l'acte même d'écrire. L'un des premiers, Paul Valéry, ne disait-il pas, dans ses réflexions au sujet du «Cimetière marin».

«Aux yeux des amateurs d'inquiétude et de perfection (...), un ouvrage n'est jamais achevé, mot qui n'a aucun sens».

Et aujourd'hui,

«Pour Umberto Eco, l'oeuvre de Joyce, et notamment l'exemple isolé et le cas extrême que représente Finnegans wake, constituent ce qu'à proprement parler, on peut appeler, à la suite de Philippe Sollers, une «expérience de limites», puisqu'en somme s'y accomplit l'impossible paradoxe de parvenir à consigner dans une écriture ce qui précisément échappe à toute circonscription : le jeu des envois sans fin, les méandres et autres circonvolutions : le jeu des renvois sans fin, les oeuvre où tout se dit et tout se passe et où cependant tout passe et rien ne tient»⁽¹⁾.

Dans ces quelques observations, se trouve l'amorce de deux pistes de réflexions essentielles : la fragilité du modèle d'oeuvre «achevée», ainsi que la relation entre deux moments décisifs de l'écriture : le début et la «fin».

1) Henri QUERE, *Récit, fictions, Ecriture*, Paris. «Perspectives anglo-saxonnes». Puf. 1994, p. 83-84.

Pendant la gestation de *The Great Gatsby*, F. Scott Fitzgerald a bien précisé :

«I want to write something new -something extraordinary and beautiful and simple and intricately patterned»⁽²⁾.

Cette phrase dévoile le «plan» du roman : non point qu'elle en contienne le schéma préconçu, mais, parce que, d'emblée, avec une concision magistrale, elle le situe sur le terrain qui est celui de sa réalité possible.

Pendant, entre le «I want» initial et les «I must»⁽³⁾ de la suite, s'inscrivent des implications logiques qui s'énoncent dans l'ébauche de *The Great Gatsby*, témoignant d'un discours volontariste, planificateur, issu de la présence massive, évidente, d'un sujet dirigeant et rationnel. Le «livre à venir»⁽⁴⁾ est mis en perspective comme un acte de langage, dont il faut prévoir et mesurer par avance les structures et les aspects, disposer en série logique les épisodes, calculer les étapes successives d'architecture, d'écriture et de réécriture.

Les détails d'une telle composition expliquent que puissent surgir maintes divergences entre l'état d'élaboration et l'état de finition, bien que la visée soit la même. Le lecteur, soumis à divers effets, se sent engagé avec l'écrivain sur des voies qu'il ne retrouvera pas, en raison de la multiplicité des moyens choisis, semble t-il, librement. Ainsi en est-il dans *The Great Gatsby*. On y verra, non sans surprise, que la banalité, la prévisibilité du moment final (mort du héros) autorisent les transformations, les imprévus de la gestion : échafaudage des circonstances, invasion des modèles plastiques, abus des stéréotypes idéologiques ou culturels, foisonnement des procédés stylistiques, comme si la simplicité favorisait l'efflorescence.

Au début de l'histoire, Fitzgerald, utilisant une technique fondée sur l'anticipation⁽⁵⁾ (foreshadowing), prévoit en quelque sorte le sort tragique du personnage principal.

«you dont understant» explained the criminal». I wasn't driving.

2) M.J. BRUCCOLI and M.M. DUGGAN, ed. *Correspondence of F. Scott Fitzgerald*, New York, Random House, 1980, p. 112.

3) *Fitzgerald précise : «I must get all those characters to New York in order to have catastrophe on the road going back and I must have it pretty much that way. So there's no chance of bringing the freshness to it that a new free conception sometimes gives».* *Idem*, p. XIX.

4) Nous empruntons ici le titre d'un célèbre ouvrage de Maurice Blanchot (voir Bibliographie)

5) La technique de prolepse, selon Gérard Genette, s'applique à «toute une oeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un évènement ultérieur». (G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1972, p. 82)

There's another man in the car».

Et :

«*Do you want to commit suicide*»⁽⁶⁾.

Dans le dernier chapitre (Ch. IX), l'auteur évoque l'enfant quasi post-hume de Jay Gatsby :

«*Look here, this is a book he (Gatsby) had when he was a boy*»⁽⁷⁾.

La mort, étant située au début et l'enfant évoqué à la fin du roman, «par où commencer ?»⁽⁸⁾ et par où finir ?

Toute analyse structurale prend en compte, dès son origine, la terminaison du récit. Mais si, ce faisant, elle favorise la notion de clôture, elle met en valeur un organisme plutôt qu'une organisation. Donc, la présupposition de «clôture» libère du fétichisme de «la clôture».

A s'en tenir au récit classique, assez bien représenté par Tristram Shandy de Laurence Sterne ou David Copperfield de Charles Dickens, on peut estimer que le plus achevé des récits est celui qui fait coïncider sa fin avec celle de son objet principal. L'effet structural («dire la fin») et l'effet sémiotique («signifier la fin») se recourent alors, ou même s'additionnent.

Si l'on considère l'avant dernier chapitre de **The Great Gatsby** (ch VIII), on constate que Fitzgerald, dans le texte publié, a bien «dit la fin», fût-ce par euphémisme. En effet, la phrase «*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*»⁽⁹⁾ réalise bien une «fin de récit», quoique l'auteur ait évité la clôture du sens, donc la clôture du récit, en adjoignant à cette fin sémantique une fin symbolique : «*he must have looked up at an unfamiliar sky*⁽¹⁰⁾ through frightening leaves and shivered as he found what a grotesque thing a rose is...».

On peut donc suggérer que la fin accomplit le début, à moins qu'elle ne tente de l'ignorer ou, si l'on veut forcer la dissymétrie, de le contredire. Il y a, en effet, dans cette méthode, quelque chose qui, même in fine, résiste

6. F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Charles Scribner's Sons, New York, 1925, p. 55.

7. Idem, p. 180.

8. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 145.

9. Idem, p. 168.

10. Ici, Fitzgerald oppose une thématique de terminaison, de mort («he (...) paid a high price for living too long with a single dream» - he died) à une thématique d'ouverture, de survie dans l'imaginaire («he (...) looked up at an unfamiliar sky»).

aux systèmes ordinaires de clôture.

«Lood here», précise Nick Carraway, l'un des «amis» de Gatsby, «This isn't Mr. Gatsby. Mr. Gatsby's dead»⁽¹¹⁾. A première lecture, le sens final, ici voulu, ne fait aucun doute ; il s'agit de la mort d'un idéaliste romantique. Le mot «great» n'évoque nullement la grandeur d'un rêve, tant cette grandeur imaginaire suscite l'ironie : «the truth was Jay Gatsby of West Egg, long Island, sprang from his Platonic conception of himself»⁽¹²⁾. La grandeur véritable est celle du cœur : «There was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life»⁽¹³⁾, dont le modèle culturel, sous-jacent, typique de l'époque, celui qui conduit à la mort mystique, débouchant sur la vie éternelle.

Ainsi, à la fin de l'histoire, l'essentiel est dit : Jay Gatsby, misérable «parvenu», a tout perdu : son amour et ses illusions. Il ne lui reste qu'à mourir-c'est l'évidence ! par conséquent, la trame narrative s'étale, inéluctable ; et l'un des premiers passages l'exprime.

«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»⁽¹⁴⁾.

Seule inconnue : comment «faire» cette fin ? comment la faire, étant entendu que la mort est le lieu commun, par excellence ?

C'est sur ce point que les toutes dernières pages du roman surprennent. Car ce n'est pas une idée de mort, une seule mort, mais bien deux, apparemment contradictoires, presque incompatibles, que Fitzgerald va inscrire et développer au long de l'élaboration textuelle.

- une mort mystique :

«He stretched out his hand desperately as if to snatch a wisp of air, to save a fragement of the spot that she had made lovely for him. But it was all going by too fast now for his blurred eyes and he knew that he had lost that part of it, the freshest and best, forever»⁽¹⁵⁾.

- jointe à une mort physique, réelle, charnelle :

11. Idem, p. 173.

12. Idem, p. 105.

13. Idem, p. 8.

14. Idem, p. 8.

15. Idem, p. 159.

«a thin red circle in the water».⁽¹⁶⁾

Les aspects syntaxiques deviennent ici les emblèmes d'une signification qui échappe, tout en se laissant deviner. Les figures poétiques («to snatch a wisp of air (...), his blurred eyes»), le connecteur adversatif «but» («But it was all going...») livrent l'étymon de l'oeuvre. On discerne la continuité que procure le discours imagé où les sensations et les métaphores se mêlent, cautionnant l'envol vers l'imaginaire :

«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».⁽¹⁷⁾

Dans ce passage, Fitzgerald compare le rêve (prêté symboliquement à Gatsby) à une extraordinaire fusion entre le passé et le présent. A travers la convergence historique du vieux rêve des «Pilgrim Fathers» et du nouveau rêve de Jay Gatsby, axé sur le même concept coloré («green»), dans le même «continent» géographique (Amérique), Fitzgerald développe sa maîtrise poétique, en perpétuant l'immortel «Rêve américain» dans l'imaginaire de Gatsby et, par conséquent, dans l'esprit du lecteur.

La portée sémiotique de la couleur verte s'élargit singulièrement, de par son assimilation au rêve national, lorsque, à l'avant dernière page du livre, Nick Carraway imagine l'émerveillement des pionniers devant les collines verdoyantes de Long Island.

Notons, en passant, comment Daisy conçoit le vert.

«If you want to kiss me any time during the evening, Nick, just let me know and I'll be glad to arrange it for you. Just mention my name. Or present a green green»⁽¹⁸⁾.

La portée sémantique du vert est non moins importante. Mais l'effet poétique en est plus convaincant encore, parce que le concept de «vert» est étroitement lié à la résurrection de la nature au printemps, à son triomphe sur l'hiver, donc sur la mort.

L'une des pages les plus célèbres et les plus riches de sens, tirée de *Great Gatsby*, le confirme :

«Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by

16. Idem. p. 169.

17. Idem. p. 187.

18. Idem. p. 111.

year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter-tomorrow we will run faster, stretch out our arms further... And one fine morning...

«So we beat on, boats against the currents, borne back ceaselessly into the past».⁽¹⁹⁾

Comment interpréter ce final, en liaison à la fois avec l'attendu et l'inarrivé ? La coloration du texte, d'ordre affectif, est placée sous le signe de l'espoir et sa mélancolie tient au va-et-vient entre le passé et le présent, autant qu'à la confrontation avec les temps futurs.⁽²⁰⁾

La tonalité d'ensemble est finalement celle du désir, mêlé au regret. A la nature codée que les mots ont en langue, s'associe une gamme de valeurs poétiques qui les chargent d'harmoniques et leur confèrent un halo.

L'avenir, fuyant sans cesse, porte une charge passionnelle que traduit l'emploi étonnant de l'adjectif «orgastic»⁽²¹⁾, dont une lettre de Fitzgerald à Maxwell Perkins, datée du 24 janvier 1925, illustre clairement le sens :

«Orgastic» is the adjective for orgasm and it expresses exactly the intended ecstasy.⁽²²⁾

Certes, l'extase des lignes célèbres, à la fin du roman, évoquent l'extase suprême, provoquée par l'aspiration à un lendemain meilleur : «And one fine morning»...⁽²³⁾. Elle se présente comme une libération de la condition humaine, comme une suggestion d'immortalité. Et l'aboutissement d'une telle «ecstasy» est, sans aucune ambiguïté possible, une renaissance.

L'extase, qu'apporte ainsi l'espérance, rend la mort indifférente, inoffensive. Et c'est bien la mort réelle que le narrateur veut oublier en l'anéantissant ; lorsqu'elle sera désamorcée, désarmée, l'homme atteindra enfin la victoire. Du même coup, le récit, qui ne peut s'achever, reste cependant, ouvert au maximum. L'objectif d'un tel procédé, habilement introduit par

19. Idem, p. 158.

20. Notons que l'auteur met ici à profit trois strates de temps : le passé «Gatsby believed», le présent («the orgastic future that year by year recedes»), le futur («tomorrow we will run faster»).

21. L'adjectif français «orgastique» a été créé, en 1873, par Nyten, comme dérivé savant d'orgasme» (Grand Larousse de la langue française, Paris, 1976, tome 5, p. 3881, col. 1). Il ne s'emploie pas au sens figuré ; mais sa signification deviendrait certainement «exaltant - facteur d'extrême passion» (enthousiasme, frénésie, apogée). Actuellement, l'adjectif français, médicalement synonyme d'«organisme», a été emprunté, semble-t-il, par l'anglais «orgasmic», dont le second sens est «very enjoyable, exciting.» (Collins Cobuild English language Dictionary, London and Glasgow, 1987, p. 1015, col. 2).

22. Andrew Turnbull, ed., The Letters of F. Scott Fitzgerald, Penguin Books Ltd., U.S.A., 1963, p. 194.

23. Idem, p. 188.

Fitzgerald, représentant de la «Génération perdue», est de dépasser la tradition ancienne en accordant le récit à la poétique : accord évident, puisque l'histoire de Gatsby ne s'arrête pas au moment où l'écrivain décrit sa mort (ch. VIII).

Au contraire, c'est à cet instant là que la poétique prend la relève et fonctionne comme un prologue, placé en épilogue, pour relater, avec autant de lyrisme que de pathétique, la vie précédente et disparue de Gatsby (ch. IX). Fitzgerald décide de briser le temps linéaire ; il opère de brusques renversements dans la perspective temporelle.

Cette technique décisive prouve que la création romanesque porte, non sur le passé ou l'avenir, mais sur leur contraire : l'intemporel. Elle disloque la durée, en interrompt le cours, puis la désintègre, libérant des atomes d'éternité, dans lesquels se retrouvent le héros et le narrateur, âmes libres et immortelles. C'est la fusion du passé et du présent, au profit d'une réalité supratemporelle.

Comme on peut le voir à travers ces différentes modulations, la logique de la clôture «laisse subsister des formes ouvertes. La fin n'est pas toujours finale (...), le discours peut s'engager dans une confrontation sans véritable issue»⁽²⁴⁾. Par conséquent, «l'enjeu est clair (...). Il y a tout ce qu'on cherche à cerner, à arrêter, à retenir et, en face de cela, tout ce qui fuit et s'écoule(...), qui déjoue la saisie et qui même, d'être saisi, se perd et dépérit»⁽²⁵⁾.

Dans ces conditions, le sème de clôture, hors du contexte polémique, n'indiquera pas nécessairement l'inertie, ni l'arrêt du sens ; il pourra tout aussi bien devenir source vive d'un acte de projection dans l'imaginaire :

«Tomorrow will run faster, stretch out our arms further»⁽²⁶⁾. Tend à réaliser les volontés humaines.

En pareil cas, l'écriture, au lieu de fixer le sens ou de réduire la polyvalence des images, contribue à maintenir le lecteur dans l'état de disponibilité interprétative que requiert le texte poétique. Rien, au fond, qui arrêterait ce jeu d'oppositions entre une mort mystique et une mort physique, entre le passé et le présent, entre la pensée réaliste et la pensée sans limites, située aux confins de la conscience corporelle, sinon la découverte d'un troisième terme : la mémoire hors du temps, synthèse entre ce qui a été et ce qui est :

24. Henri Quéré, op. cit. p. 93.

25. Idem, p. 87.

26. Idem, p. 188.

«I tried», dit Carraway, «to think about Gatsby then for a moment, but he was already too far away, and I could only remember»⁽²⁷⁾.

Devant l'horizon infini de l'interminable, le désir de clôture, dans *The Great Gatsby*, ne saurait pourtant disparaître. D'un côté, il y a le jeu, typique chez Fitzgerald, des interruptions, des glissements temporels, qui séparent, insèrent ou rapprochent des éléments insolites (impressions sensorielles, projections de souvenirs). D'un autre côté, il y a l'oscillation inverse qui, vers la fin du dernier paragraphe, traduit l'irrépressible retour en arrière :

«So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past». On voit ainsi se dessiner, au coeur même de cet inachevé, une sorte de mouvement métaphysique qui tend vers le dépassement des contradictions.

L'ironie fait que «we beat, boats against the current, borne back ceaselessly into the past» reste ambiguë, puisqu'on ignore si ce génial paradoxe (le courant d'un côté et le passé de l'autre) entraîne et signifie la fusion espérée, ou s'il ne fait qu'ajouter à la confusion. Une confusion due entre autres à la syntaxe de ce passage : la locution adverbiale en opposition «borne back ceaselessly into the past» peut avoir comme sujet deux candidats : «We» et/ou «boats». Quelle que soit la lecture, la synecdoque légitime le paradoxe évoqué.

Saisir, puis transcrire, la présence aléatoire de l'image fugitive, c'est pour Fitzgerald «fixer» un temps d'emprise sur un univers qui se dissout et s'évade («It eluded us then, but that's no matter»)⁽²⁸⁾ ; c'est affirmer la force agissante d'une réflexivité qui accomplit son oeuvre ; c'est définir ses limites, circonscrire des fragments où transparait le tout, à l'instar de cette «couleur verte», donnant forme à un «rêve».

Cependant, Gatsby «didn't know that was already behind him»,⁽²⁹⁾ car le rêve appartient au monde d'avant la séparation. Les héros de romans, les auteurs de fiction, les poètes aussi vivent intensément ce dilemme qui les voit se tourner vers le temps d'après, celui du «paradis espéré», pour faire pièce aux insatisfactions du «présent vécu».

Est-ce à dire que, si Fitzgerald a choisi d'écrire un roman, tout en évoquant ce qui appartient, de manière indiscutable, à l'expérience du poète,

27. Idem. p. 181.

28. Idem. p. 188.

29. Idem. p. 188.

c'est que les mots du poète lui faisaient défaut ?

La dernière page du roman nous renseigne à ce sujet ; elle ne nous propose pas seulement l'harmonieuse réalisation d'un fantasme ; elle nous démontre que le texte en prose peut avoir une fonction poétique dans le sens où le langage transcende les événements, la mort du héros (ch. VIII) ne coïncide pas avec la fin du roman.

«He (Gatsby) had come a long way to this blue lawn, and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it»⁽³¹⁾.

En introduisant un sens sous-jacent, le créateur littéraire impose au roman son départ, son déroulement, sa forme et sa fin. Mais, conçues comme un signe d'ouverture, les vituosités ? du début et la mise en scène d'éléments, à priori inconciliables, servent, en fait, une stratégie d'abordage de la «clôture». Le conflit latent entre fixation et mouvement, entre «achevé» et «inachevé», marque deux éthiques du langage et de l'écriture.

C'est lorsque Jay Gatsby a atteint son «accomplissement inaccompli»⁽³²⁾ que «le récit», si l'on en croit Roland Barthes, «n'a plus qu'à finir-le livre n'a plus qu'à commencer»⁽³³⁾.

Résumé :

La distinction, en apparence décisive, entre «texte clos» et «oeuvre ouverte» (termes respectivement empruntés à Julia Kristeva et Umberto Eco) marque deux moments décisifs dans l'écriture : la nécessité d'arrêter le sens et le désir d'inscrire l'oeuvre dans le flux de l'inachèvement. Si le roman traditionnel s'inspire du schéma clos de l'existence individuelle, le roman moderne choisit d'affronter le flux informe ou la multiplicité irréconciliée en projetant l'histoire dans une «infinité potentielle». Cet article en donne un aperçu en confrontant les variations «clôture» et «ouverture» dans les configurations stylistiques que dessine *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald.

30. Cf. Edmund Wilson : «The last pages of the *Great Gatsby* are certainly, both from the dramatic point of view and from the point of view of prose, among the very best things in fiction of our generation». (ed. *The last tvcoom*, Penguin Books, New York, 1941, p. 3).

31. Idem, p. 88.

32. La figure de style favorite de Maurice Blanchot est l'oxymore, mise en rapport syntaxique de deux antonymes.

33. Roland Barthes, *Recherche de proust*, Paris, Seuil, 1980, p. 39.

BIBLIOGRAPHIE

Poétique et stylistique

Cressot, Marcel et Laurence, James, *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF, 1991.

Jakobson, R, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

Suhamy, H. *Stylistique anglaise*, Paris, PUF, 1994.

Art du roman

Lubbock, P. *The Craft fo Fiction*, Londres, Jonathan Cape, 1965 (1921).

Lodge, D., *Language of fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. New York, Columbia University Press, 1966 (Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966).

Esthétique littéraire

Blanchot, M., *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Blanchot, M., *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

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

Texte et écriture

Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

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

Narratologie et sémiotique

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

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

Quéré, H., *Récit, Fictions, Ecritures*, Paris, PUF, 1994.