



HAL
open science

Les métamorphoses de Gatsby

Christine Chollier

► **To cite this version:**

Christine Chollier. Les métamorphoses de Gatsby. Imaginaires, 1999, La métamorphose dans les littératures de langue anglaise, 4, pp.175-186. hal-02568156

HAL Id: hal-02568156

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02568156v1>

Submitted on 8 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

LES MÉTAMORPHOSES DE GATSBY

Cette étude a pour point de départ le sentiment que j'avais que le début et la fin du roman s'articulaient mal sur le développement. Pourquoi, par exemple, le récit s'ouvre-t-il sur la figure paternelle et non sur le personnage éponyme ? Certes, le principe de tolérance et de réserve politiquement correctes avant l'objet des travaux pratiques. Mais encore ? Pourquoi la fin se réduit-elle à une déclaration de foi optimiste envers l'avenir et le progrès⁽¹⁾, à peine tempérée par un bémol⁽²⁾, alors que le cœur du sujet dit l'effondrement, la mutilation et le pourrissement du Rêve américain ? Le couple formé par Nick Carraway, personnage et narrateur, et Gatsby, son modèle, se brouille constamment au fil des pages. Le verbe « brouiller » est utilisé à dessein car, d'une part, le récit rétrospectif s'avère une recherche de clarification de l'image de Gatsby et, d'autre part, le texte organise un brouillage systématique des pistes.

La clarification se révèle en effet d'autant plus nécessaire que l'Est déforme la vision des choses au-delà de toute correction oculaire. Ainsi, lorsque Nick fait le bilan de son séjour sur la côte Est, il conclut : *[i]t had always had for me a quality of distortion [...] After Gatsby's death the East was haunted for me like that, distorted beyond my eyes' power of correction* (167). Auparavant déjà il avait évoqué un dîner chez les Buchanan lors duquel la soirée avait volé en éclats : il n'en était resté que des *broken fragments* (20). Régnait alors l'absurdité d'un monde privé de sens, comme en témoigne l'adverbe *pointlessly* (20).

Distorsion, grotesque⁽³⁾, destruction des corps comme du récit, fragments d'un monde brisé⁽⁴⁾,... la construction du roman comme son lexique évoquent une dislocation propre à l'esthétique picturale en pleine formation à l'époque de la rédaction du roman : le cubisme⁽⁵⁾. Le mannequin pétrifié qu'est Gatsby sur les marches de son palais, les énigmes et les paradoxes du personnage éponyme transforment le portrait en un kaléidoscope. L'objet est pulvérisé en une pluralité de perspectives. Il se décompose en un puzzle de fragments et se recompose selon d'innombrables combinaisons d'images. Le tableau d'ensemble propose une synthèse approchée de facettes qui en soi ne sont jamais totalement vraies ou totalement fausses. La perspective linéaire classique est abolie⁽⁶⁾. Il est mis fin au point de vue unique ; l'objet, comme la vie, est multiple : son image subit de nombreuses métamorphoses.

L'image de Gatsby nous parvient d'abord de ce que les autres en

disent. Les différentes versions tiennent du délire, du fantasme, ou des deux. Catherine, la sœur de Myrtle, raconte à Nick que Gatsby est un cousin de Guillaume II (34-35) : son argent lui viendrait de cette connexion. Il est alternativement dépeint comme assassin, espion allemand ou officier de l'armée américaine (45). Son passage à Oxford, sujet à caution, intrigue beaucoup. N'a-t-il pas non plus hérité d'une belle somme d'argent perdue au moment où la guerre commençait ? La paix revenue, sa fortune, immense et rapidement ammassée, le propulse au rang des trafiquants notoires de la Prohibition (60-104), lesquels se servent de leurs *drug-stores* comme de vitrines légales. Gatsby ne serait donc qu'un escroc (127-128).

La diversité des avis ne facilite pas la vision claire. Le maquillage qui coule, les larmes (52), la clarté lunaire, la poudre que l'on jette aux yeux (169), la lumière aveuglante des phares de voiture (54), tout contribue à troubler la vision de ceux qui voient ou observent. Emblématiques d'une cécité généralisée⁽⁷⁾, les yeux aveugles du Dr Eckleberg ne perçoivent pas mieux. Même après la mort de Gatsby les témoignages sont plus ineptes les uns que les autres (155), du personnage hobbésien Wolfshiem qui se targue de l'avoir « fait » (162) au chauffeur de taxi qui sert de guide aux curieux (170). Comme le veut son étymologie (« sortir du sillon »), le délire fait dévier le portrait du droit chemin : le droit chemin de la réputation sans tache et celui du portrait annoncé dans le titre (*Great*).

Les conversations éclairent donc le personnage avant de l'obscurcir à nouveau :

a dim background started to take shape behind him, but at her next remark it faded away (50).

Les contours tantôt se dessinent, tantôt retournent au flou : Gatsby se laisse apercevoir, puis il se dérobe, comme le suggèrent les verbes *flicker* et *vanish*. Nick le cherche-t-il qu'il ne le trouve pas (46). Les deux hommes jouent à cache-cache un temps, jusqu'à ce qu'un quiproquo menace de mal engager la première rencontre (49). Ironiquement, le champagne avait agi sur Nick comme un élixir pour transformer la scène en « quelque chose de signifiant, d'élémentaire et de profond » (50). Le sens n'est pas non plus là où on l'attend. Il est tapi dans les profondeurs du personnage... et dans celles du narrateur.

James Gatz, Jimmy Gatz, Jay Gatsby : la pluralité des identités souligne elle aussi la multiplicité de l'identité et la diversité des facettes du personnage. Dans les discours, Gatsby est d'abord défini par ce qu'il possède.

Qu'il s'agisse de la voiture, du manoir ou des tenues vestimentaires, tout sent la vulgarité du parvenu. Passons sur ces costumes et ces cravates aux couleurs par trop voyantes. Le palais est la cible de l'humour et de l'ironie d'un rejeton du clan Carraway hostile aux nouveaux riches. Ironique la description du palace gonflée par la conjonction de coordination *and* qui rend sensible l'affichage des signes extérieurs de richesse (11). Ironique le terme de *thin beard* accolé au lierre qui est censé conférer à l'endroit âge et respectabilité. Ironique aussi la comparaison avec le modèle (*it was a factual imitation of some Hôtel de Ville in Normandy*, 11). Humoristique, en revanche, et plein de sous-entendus, le rapprochement avec la maison louée par Nick :

My own house was an eyesore, but it was a small eyesore... (11).

Autant que l'automobile tout en excroissances⁽⁶⁾, le manoir s'apparente à une extravagante pièce montée. Ces deux objets emblématiques du rêve de reconquérir Daisy induisent un formidable constat d'échec. La voiture est le monstre au volant duquel Daisy arrachera Myrtle à la vie. A la maison restera liée l'idée d'erreur inexplicable (*that huge incoherent failure of a house*, 171) : erreur architecturale, certes, mais surtout erreur stratégique inconcevable, erreur à la puissance deux en quelque sorte.

Pourtant dans cette maison, sous-utilisée comme la piscine sous-employée et les chemises en soie jamais portées, tout était prêt pour recevoir celle à laquelle la mise en scène était destinée. Même la liqueur avait été choisie en fonction des supposés goûts féminins pour le sucré (88). D'ailleurs ces biens matériels n'existent qu'une seule fois, lorsque perçus par Daisy (88). En soi, ces objets ne représentent rien pour cet être énigmatique qui ne boit pas, ne mange pas, ne danse pas et parle peu, bref qui ne consomme pas. Mais cela n'est qu'un aspect de la « conception platonique » qu'il a de lui-même (95).

Comme ses possessions, Gatsby est une figure pleine de contradictions. Le côté m'as-tu-vu des costumes roses ne laisse rien supposer du caméléon qui se fond dans l'obscurité à la venue de Daisy (84). Les propres confidences du personnage ne renseignent pas davantage. Elles alimentent même l'énigme. Dans la voiture, il confie à Nick que tous ses proches sont décédés (64), ce qui est faux puisque son père se rend à ses obsèques (158). Certes, le changement d'identité choisi à la fin de l'adolescence pourrait faire croire à une rupture définitive avec le géniteur. Or il n'en est rien puisque Gatsby s'est montré généreux avec lui depuis sa « réussite » (164). Le reste de la déclaration n'est pas moins

bizarre : Gatsby y saupoudre des ingrédients exotiques (64) tellement grossiers que Nick, incrédule, éclate de rire. Et pourtant la carrière militaire et le court séjour à Oxford (64-123) renversent la situation en sa faveur une fois de plus (65-123). Le doute fait place à la fascination :

My incredulity was submerged in fascination now ; it was like skimming hastily through a dozen magazines (65).

Cette fascination, qui n'est jamais que l'autre face du mépris (8) et du dégoût (136), avait déjà été suscitée par le sourire enchanteur de Gatsby (49), moment magique où le charme efface la vulgarité. Ce sourire, est-il précisé, fait entrevoir l'éternité dans un instant. Il ne pare pas l'objet du regard de toutes les vertus pour dévaluer le sujet en contrepartie. Au contraire il valorise le sujet :

[...] it concentrated on you with an irresistible prejudice in your favour. It understood you just so far as you wanted to be understood, believed in you as you would like to believe in yourself, and assured you that it had precisely the impression of you that, at your best, you hoped to convey [...] (49).

Derrière le pronom générique *you* se cache Nick Carraway. Le moi s'enrichit des qualités de l'objet qui, par introjection, est intégré au moi. C'est une image idéale de lui-même que le sujet du regard aperçoit dans le reflet que lui renvoie l'objet, quand bien même la version officielle parle d'un saut de la foi (65-123).

Mais une fois le charme rompu, les versions de Gatsby par lui-même ressemblent étrangement aux autres : le romantique et le criminel ne s'excluent pas mutuellement ; ils coexistent. Peu à peu, l'image du trafiquant est moins floue : Gatsby évoque son passé et son présent d' « homme d'affaires » à la réussite trop fulgurante pour être honnête (80-87). Il se donne une autre généalogie : celle de la descendance de l'aventurier Dan Cody (94 et suivantes). Son *roman familial* quitte James Gatz du Dakota du Nord à l'âge de dix-sept ans (94) pour retrouver Jay Gatsby. Il justifie le changement de père par les impératifs de l'imagination (95). James Gatz et son acte d'auto-conception viennent éclairer certaines zones d'ombre de Jay Gatsby ; l'ectoplasme prend enfin forme⁽⁹⁾ :

[t]he vague contour of Jay Gatsby had filled out to the substantiality of a man (97).

L'acte d'auto-création, doublé de la conception platonique que le

personnage a de lui-même (95), se superposent à la dualité auparavant irréconciliable entre grandeur et bassesse.

Ces confidences sur le passé de Jay Gatsby qui télescope celui de James Gatz, Nick les a recueillies le soir où Tom et Daisy complotaient pour échapper à l'éclatement de la vérité sur l'accident dont Myrtle avait été victime :

[i]t was this night that he told me the strange story of his youth with Dan Cody... (141).

En vérité cette précision chronologique ne s'avère nécessaire que parce que le narrateur a déjà pris des libertés par rapport à son récit rétrospectif. Ces confidences, faites le soir même de l'accident selon le narrateur (141), n'interviennent pas au moment où elles sont censées avoir eu lieu :

[h]e told me all this very much later, but I've put it down here with the idea of exploding those first wild rumours about his antecedents, which weren't even faintly true (97).

Leur déplacement constitue un bond en avant qui bouscule la linéarité de la rétrospective. Nick abandonne la fidélité chronologique au profit d'une autre nécessité. La fonction de cette prolepse est d'ailleurs parfaitement définie par le narrateur : il utilise l'arbitraire de l'ordre du récit pour desserrer le carcan des fausses rumeurs à un moment qui lui paraît stratégique, celui où le halo de poussière est susceptible de ternir le rêve, après les retrouvailles des amants. Comme dans la peinture cubiste la ligne chronologique est brisée, la frontière entre les plans gommée, ce qui crée une circulation fluide d'une facette à l'autre⁽¹⁰⁾. La fidélité visuelle cède le pas à la fidélité conceptuelle⁽¹¹⁾ : le signe s'avoue comme signe. Picasso disait : « Je peins les choses comme je les pense ; pas comme je les vois ».

Mais qu'apporte cette version supplémentaire ? L'accusation d'illégalité se déplace de Gatsby à Dan Cody. Celle d'« argent sale » est partiellement levée grâce à la *dea-ex-machina* qu'est Ella Kaye, la journaliste qui vient ravir l'héritage embarrassant laissé par l'aventurier. Reste, avec le mystère de la fortune d'après-guerre, l'invention d'une nouvelle identité - l'acte d'auto-création - qui est ce par quoi Gatsby advient à Nick.

On l'a vu, le narrateur agence les pièces du puzzle selon un ordre que lui seul définit. Le portrait est sa création. Nous allons voir dans quelle mesure il est aussi un acte d'auto-conception.

Il n'est pas indifférent que le narrateur avoue aimer entrer en imagination dans la vie de jeunes femmes romantiques entrevues dans la foule new-yorkaise (57). L'exercice ne se limite pas aux femmes. Jusqu'à ce que Nick entre en imagination dans la vie de Gatsby, celui-ci n'est qu'une vague silhouette aperçue sur sa pelouse (25) ou sur les marches de son palais (51). Il manque alors la clé qui résout les contradictions entre le raffinement apparent et la vulgarité, la fascination et l'effroi. Il faudra le « récit fondateur » de Jordan Baker sur le passé de Gatsby pour que Nick prenne conscience de la signification de la précieuse lumière verte :

[h]e came alive to me, delivered suddenly from the womb of his purposeless splendour (76).

La réussite et les biens ont donc un sens. Gatsby est un chevalier engagé dans la quête d'un Graal (142). C'est pour Gatsby une « passion créative », ou encore une « création passionnelle » :

[h]e had thrown himself into it with a creative passion, adding to it all the time [...] (92).

Or le rêve dépasse la femme qui l'a suscité (92). Elle se révèle trop limitée pour l'incarner. La création est donc moins le résultat du travail créatif que ce travail lui-même.

L'image de Gatsby créée par Nick se cristallise donc autour de son travail de création. Cependant elle ne cesse pas pour autant de se brouiller une fois pour toutes (136). Sa cote dépend aussi de celle des autres. Elle remonte lorsque celle des invités et celle des Buchanan baisse (51-138). Si le Mid-West est le lieu des valeurs absolues, comme le suggère non sans ironie l'ouverture du roman, l'Est est bien celui des valeurs relatives et flottantes. Modélisé par l'abolition des frontières entre terre et océan sur Long Island, ce flottement généralisé est illustré dans le chapitre III, consacré aux fêtes somptueuses données par Gatsby. Inséré entre un récit générique inscrivant les fêtes successives dans un passé révolu (41) et le récit de la première rencontre entre Nick et Gatsby, intervient un récit générique étrange (42). Le présent simple qui décroche par rapport à une ligne orientée symbolisant l'écoulement du temps transforme la narration en rêverie proche d'un temps étale. Palliant les déficiences du réel dès le début du récit, l'imaginaire du narrateur consigne le personnage à l'éternité que celui-ci croyait avoir atteinte dans l'instant d'un baiser. L'écriture (fictive) joue le même rôle que le sourire sur Nick : elle fait entrevoir l'éternité dans un instant. Mais en même temps, tout comme elle gomme les différences, sexuelles en particulier, elle dématérialise les corps. Le point de vue moral hérité du père et martelé par

les déclarations de foi (65-123) ou de désapprobation (136-146-147) évacue le corps du délit que l'insistance sur les visages, les voix, les couleurs et les vêtements élude par ailleurs en le fragmentant⁽¹²⁾. Gatsby est une passion créatrice, ou une création passionnelle, bien embarrassante⁽¹³⁾.

Au rêve d'éternité de Gatsby (106) correspond la rêverie de Nick. Celui-ci parle de *fantastic dreams* (167) dont on peut se demander s'ils ne sont pas moins fantastiques que fantasmatiques. Si Gatsby vient à la vie puis la perd, c'est dans le monde imaginaire de Nick : *he came alive to me* (76). L'évolution du personnage dans le roman est le résultat d'une fascination, certes fluctuante, mais entraînant inévitablement l'identification du sujet avec son objet.

Lorsque Gatsby et Daisy se rencontrent chez Nick, puis chez Gatsby lui-même, le couple se retrouve inévitablement face à face : Nick s'efface (93). Mais l'image enregistrée joue le rôle d'une épiphanie : elle resurgit plus loin dans le roman, présentée sous le couvert de confidences.

Après une fête à laquelle Tom et Daisy ont été invités, Gatsby se confie à Nick pour, est-il dit, « retrouver une certaine idée de lui-même » (106). Amorcée par *I gathered*, la reconstruction du narrateur se poursuit par un récit au statut ambivalent :

*[h]is life had been confused and disordered since then,
but if he could once return to a certain starting place and
go over it all slowly, he could find out what that thing was...*
(106)

S'agit-il des paroles de Gatsby rapportées au style indirect ou des conjectures du narrateur ? La source de l'énonciation est floue. Suspension d'une source d'énonciation et mise en place d'une autre, ou plutôt fusion de ces deux sources. L'identification de Nick à Gatsby par l'imaginaire est clairement signalée par la typographie : des points de suspension finissent la phrase ; le paragraphe suivant s'ouvre grâce à de nouveaux points de suspension sur une scène préparée par la matrice du face-à-face de la page 93. Nick compose alors une scène romantique où rien ne manque, ni les feuilles mortes de cette nuit d'automne, ni les étoiles, ni la lune. Le ralenti décompose la scène du baiser (107). Daisy s'épanouit et devient enfin la fleur de son prénom.

Au moment où Nick unit Gatsby à Daisy, il s'unit à Gatsby dont l'histoire lui rappelle quelque chose.

Through all he said [...] I was reminded of something — an elusive rhythm, a fragment of lost words, that I had heard somewhere a long time ago. [...] and what I had almost remembered was uncommunicable forever (107).

L'échec du souvenir et de son dire sont significatifs. Ce que la conscience ne parvient pas à dire, c'est cette *inquiétante étrangeté* qui traduit mal le terme freudien d'*Unheimlich*. Freud dit qu'elle n'est jamais qu'une catégorie du *heimlich*, qu'un familier refoulé qui fait retour par des voies détournées, si bien que le préfixe *un-* serait la marque-même du refoulement. Ce qui se réveille chez Nick au terme de cette union toute spirituelle, c'est la sensation d'échec ou de manque.

Notre auteur a donc écrit une fiction où par la fiction de l'écriture le narrateur atteint ce point où l'Autre en tant qu'*alter ego* se confond avec l'idéal du moi. Ce qui a été vécu comme un état amoureux lors duquel le moi s'appauvrit en se donnant et en s'effaçant puisque l'objet attire sur lui une partie de la libido narcissique du moi (désapprobation et mépris fléchissent) est réécrit comme une identification. Rappelons-nous le rôle valorisant du sourire (49). L'objet est injecté dans le moi qui s'enrichit par là-même de ses qualités :

it was an extraordinary gift for hope, a romantic readiness such as I have never found in any other person and which it is not likely I shall ever find again (8).

Or l'idéal du moi⁽¹⁴⁾ mène aussi le sujet à se déplaire :

When I came back from the East last autumn I felt that I wanted the world to be at a sort of moral attention forever [...] (8).

En effet, idéal et interdiction sont imbriqués : l'idéal du moi est aussi la façon dont le sujet doit se comporter pour répondre à l'attente de l'autorité (parfois nommée Surmoi). Au sein même de la fiction, un récit rétrospectif sert à réécrire l'histoire pour transformer l'état amoureux en identification qui permet au Surmoi de reprendre le dessus. Il équivaut à une remise en ordre qui se traduit par l'obsession qu'a Nick de l'ordre et de la propreté. On comprend mieux l'ouverture ambiguë et ambivalente du roman. Ambivalente parce qu'elle affirme un attachement paradoxal à Gatsby, attachement mâtiné de mépris :

[...] Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn (8).

Ambiguë parce qu'elle n'embraye pas sur Gatsby mais sur la figure d'un père prompt à dispenser des règles de conduite morale qu'il n'est plus possible de respecter au-delà d'un certain point (7-8). La fonction paternelle s'apparente au principe organisateur par excellence. Le Nom-du-père est l'inscription de la Loi fondamentale — restaurée par le retour dans le Mid-West — qui recouvre les lois de l'échange symbolique, les générations, la reconnaissance du sujet comme sexué et mortel, toutes choses réaffirmées dans les deux ou trois premières pages. Or le Nom-du-père sépare, il sépare le sujet et l'Autre de la jouissance. L'objet valorisé par le désir sera inévitablement un objet perdu, l'effet d'une séparation, d'une coupure.

La dernière ou plutôt l'avant-dernière métamorphose de Gatsby, c'est la transformation qu'il subit dans la piscine maudite. Ici encore, les modalisations révèlent l'identification de Nick à Gatsby : *I have an idea that Gatsby himself... / perhaps / he must have felt / he must have looked up* (153). N'ayant pas été témoin, le narrateur ne dispose que de la reconstruction imaginaire pour attribuer des intentions et des sentiments à Gatsby. Le passage est un mélange de narration réaliste⁽¹⁵⁾ et de déréalisation. D'abord, les adjectifs contribuent à déréaliser la scène. Le meurtrier est réduit à la silhouette d'un fantôme (154). Ensuite une stratégie d'atténuation fait perdre aux êtres et aux choses leur formes (*amorphous trees*) et leur couleur (*ashen*). Le mouvement de l'eau dans la piscine est à peine perceptible, les vaguelettes ne sont que l'ombre de vraies vagues, le vent ne souffle qu'en légères rafales. Adverbes (*barely, hardly, scarcely*) et adjectifs (*faint, little, small*) participent de cette modalisation de l'atténuation. Le matelas pneumatique, lourd d'un fardeau dit « accidentel », vient à peine perturber la sérénité du mouvement : mais et la métonymie (l'effet du poids pour sa cause) et la litote (« accidentel ») gommant le tragique en privilégiant la réinscription dans l'ordre naturel des choses. Les vagues qui évoquent la mer, les feuilles qui rappellent la terre et le souffle du vent restituent Gatsby à la nature⁽¹⁶⁾. Seule la collision du matelas avec les feuilles produit une tache rouge dans l'eau, tache qui réfère à la fois à la couleur automnale des feuilles et au sang. Mais celui-ci se mêle à l'eau et en épouse le mouvement tranquille.

Ainsi, la scène de la piscine reconstruit par touches successives les derniers instants de Gatsby tout en éliminant par litote le corps de l'objet. L'objet de désir savamment mis de côté, il ne reste plus qu'à ériger Gatsby au rang de mythe.

La dernière métamorphose de Gatsby, c'est son intégration à l'allé-

gorie du rêve. Face à la lumière verte censée sceller les retrouvailles avec Daisy, Gatsby devient l'équivalent du marin hollandais face à l'île qui fleurit sous la caresse de son regard ; la pelouse des Buchanan est bleue comme l'océan traversé par les marins ; la lumière de leur ponton, verte comme l'île vierge offerte au regard des marins émerveillés. Comme eux, Gatsby est resté fasciné, inconscient de la corruption à venir. La contemplation est alors d'ordre purement esthétique. Cette image sublimée de Gatsby en marin hollandais permet de noyer le particulier dans le générique, d'étouffer l'individuel dans l'historique national. La conclusion de la fin (*So we beat on [...] borne back ceaselessly into the past.*) est une généralisation ambiguë et peu appropriée : ambiguë parce qu'elle affirme maladroitement le progrès et la régression à la fois ; peu appropriée parce qu'elle nourrit la nostalgie du Rêve américain au terme d'une narration qui le démystifie passablement. Le début et la fin adoptent un point de vue moral qui contient difficilement ce qui fait retour par le biais de l'équivoque.

Le manque initié par la fascination a été à la fois creusé et comblé par la disparition de l'objet de la fascination. La relation de contemplation brisée, Nick change de lieu — il regagne l'Ouest — pour en instaurer un dernier avatar : celle que figurent les mots. Il la place sous l'autorité de diverses figures paternelles. Or si les mots déplorent l'échec du rêve à se concrétiser, ils célèbrent presque avec soulagement cette métamorphose à laquelle, si elle n'avait pas avorté, il eût fallu faire face. Il nous est donc montré comment, par l'écriture, un narrateur fait subir à son réel une métamorphose qui serait quelque chose comme un enfouissement ou un travail de deuil tout autant qu'une exhumation.

Christine CHOLLIER
Université de Reims Champagne-Ardenne

NOTES

(1) [...] *tomorrow we will run faster, stretch our arms further...* F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Penguin Twentieth-Century Classics, 1990, p. 172. Toutes les autres références au texte de Fitzgerald seront données directement entre parenthèses et proviendront de l'édition sus-nommée.

(2) *So we beat on [...] borne back ceaselessly into the past* (172).

(3) L'adjectif *grotesque*, un des plus récurrents dans le roman avec *restless*, exprime le mieux l'effet déformant que l'Est produit sur la vision des personnages.

(4) [...] «*Jay Gatsby*» *had broken up like glass against Tom's hard malice* (141).

(5) L'écriture rappelle son travail sur les volumes et les lignes.

(6) Comme chez Cézanne, omniprésent dans l'avant-garde des années 1900, il est proposé de l'objet référentiel le résultat de plusieurs approches successives mises à plat sur le support.

(7) En rapport avec ce qui va suivre, on peut se demander si l'insistance du narrateur sur la cécité ne provient pas d'une angoisse de la castration, menace qui met fin à la complétude et à la valorisation narcissique. Les hommes sont castrateurs (Tom et son *cruel body*) ou rêveurs, éthérés ; les femmes androgynes comme Jordan Baker, immatérielles, comme Daisy lorsque l'argent n'est pas en cause, désinvoltes et aériennes, comme Daisy sur son vaisseau volant néanmoins ancré au sol (13). L'Est est ce lieu où l'agitation continue cacherait une impuissance (corruption) généralisée.

(8) *It was a rich cream colour, bright with nickel, swollen here and there in its monstrous length with triumphant hat-boxes and supper-boxes and tool-boxes, and terraced with a labyrinth of windshields that mirrored a dozen suns* (63).

(9) L'absence de forme est toujours associée au chaos dans le roman. Par exemple, Daisy se caractérise par une voix qui se bat contre le chaos auquel elle est particulièrement sensible (113). A la fin de la guerre, impatiente, elle désirait qu'enfin sa vie prit forme (*She wanted her life shaped now...*, 144). Tom imprima une forme à son chaos (*That force took shape in the middle of spring with the arrival of Tom Buchanan.* 144).

(10) Se trouvent côte à côte non seulement plusieurs plans (espaces, ou points de vue), mais aussi plusieurs durées (ou portions de temps) qui, autrement, c'est-à-dire sans une pensée, ne se seraient jamais rencontrées.

(11) Selon Apollinaire, le cubisme était « l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité de *vision*, mais à la réalité de *conception* » (1912).

(12) *Gatsby* n'est que costume, pose ou posture : c'est une enveloppe

vide dépossédée de son corps.

(13) Officiellement, Gatsby est son objet de foi, sa religion (65-67-123). Il est fidèle à Gatsby (155-6) comme Gatsby l'est à Daisy (95).

(14) Il est défini par Lacan comme le plus ou moins grand degré de perfection, de complétude, d'approximation de l'imaginaire, c'est-à-dire comme instance symbolique commandant — et la référence à l'autorité est explicite — toute relation à autrui.

(15) *No telephone message arrived / The chauffeur... heard the shots / I drove from the station directly... / I hurried down to the pool...* (154).

(16) Myrtle, la sensuelle (donc vulgaire et quasi-prostituée), était retournée à la poussière et aux cendres.

(17) [...] *débarrassé de son corps, Gatsby devient l'allégorie du rêve*. M. Chard-Hutchinson et C. Raguet-Bouvard, « L'évolution de la problématique de la corporéité dans *The Great Gatsby* et *Tender is the Night* », *Revue Française d'Études Américaines*, Presses Universitaires de Nancy, février 1993 (55), 83-93, p. 92.