

La double vision de F. Scott Fitzgerald

Autor(en): **Bubloz, Eric**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **2 (1979)**

Heft 1

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870895>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA DOUBLE VISION DE F. SCOTT FITZGERALD

«J'étais dehors et dedans, simultanément enchanté et dégoûté par l'inépuisable variété de la vie.» *The Great Gatsby*

«La preuve d'une intelligence de premier ordre, c'est l'aptitude à retenir simultanément deux idées opposées tout en conservant la possibilité de fonctionner.» *The Crack-Up*¹

En parlant de la «double vision» de Fitzgerald, Malcolm Cowley donne ce qui nous paraît être la clef de l'univers fitzgeraldien. Evoquant successivement le cadre de *This Side of Paradise*, *The Great Gatsby*, *The Last Tycoon* et *Tender Is the Night*, il dit que «(Fitzgerald) cultivait toujours une vision double. Dans ses romans et nouvelles, il s'efforçait de présenter l'éclat de la vie dans les clubs de Princeton, sur la rive nord de Long Island, à Hollywood et sur la Côte d'Azur; il entourait ses personnages d'une aura admirative et en même temps ne cessait de la dissiper. (...) C'est comme si toutes ses nouvelles décrivaient un grand bal où il aurait emmené (...) la plus jolie fille (...) et comme si, en même temps, il restait dehors, un petit garçon du Middle West, le nez collé à la glace, se demandant ce que coûtaient les billets et qui payait les musiciens.»²

En poursuivant la démarche suggérée par Malcolm Cowley, en examinant les relations entre le rêve du héros qui danse avec la plus jolie fille et le point de vue plus réaliste de l'observateur préoccupé par le prix des billets, nous nous proposons de montrer la cohérence de cette double vision.

On sait l'importance du rêve dans les romans et nouvelles de Fitzgerald. La grandeur de *Gatsby*, par exemple, résulte de la vitalité d'un rêve qui se substitue peu à peu à la réalité. Mais cette réalité, niée par les «visions indicibles» de *Gatsby* (*Gatsby*, p. 112), n'en demeure pas moins présente pour le lecteur, car si *Gatsby* emporte son rêve dans la tombe, il est aussi victime d'une réalité incarnée par exemple par le garagiste Wilson, son meurtrier.

Entendons-nous bien. De même que la mort de Roméo et Juliette ne condamne ou ne diminue en rien leur amour, celle de Gatsby préserve l'intégrité d'une vision incompatible avec le monde extérieur. Il n'en reste pas moins que le rêve, si noble soit-il, ne peut se situer dans le temps de façon durable. Considéré dans l'absolu il élève le héros, confronté à la réalité il entraîne l'échec ou la mort. Si Fitzgerald, dans *The Great Gatsby*, souligne la grandeur du rêve et le prolonge au delà du meurtre de Gatsby, il montre, ailleurs, à quel point le rêve peut se révéler illusoire et dangereux quand il tourne le dos au réel et ignore les données inéluctables de l'existence, en particulier le fait que le héros, malgré lui, vit dans le temps. La réalité, en fin de compte, détruit le rêveur ou son rêve. Quand elle dément le rêve, le héros devient réaliste et constate avec amertume qu'il s'est bercé d'illusions. Au début de «Winter Dreams,» Dexter rencontre Judy Jones, l'incarnation de ses rêves, mais dans le dernier paragraphe il a laissé derrière lui «le pays des illusions, de la jeunesse, la richesse de la vie» (*Stories*, p. 145). Qu'il souligne la noblesse ou le caractère illusoire du rêve, Fitzgerald y oppose le plus souvent une réalité amère, peuplée d'êtres regrettant leur jeunesse passée ou dépourvus de toute imagination et victimes de la force des choses, comme Wilson dans son garage de la vallée des cendres, ou les habitants du village de Fish dans «The Diamond as Big as the Ritz.» La réalité qui prive le héros de ses illusions, de ses raisons de vivre, apparaît donc le plus souvent sous un jour négatif. Parfois, cependant, le héros se résigne face à une réalité acceptable. Charlie Wales, dans «Babylon Revisited,» se détourne d'un rêve devenu cauchemar pour vivre dans le temps et assumer ses responsabilités.³

La double vision de Fitzgerald apparaît ainsi non seulement dans l'opposition du rêve et de la réalité, mais également dans une double vision du rêve, tantôt positif tantôt négatif, et de la réalité, elle aussi présentée comme un élément tantôt positif tantôt négatif. Ce sont les manifestations de ce double aspect du rêve et de la réalité que nous aimerions esquisser.

*

* *

Qu'il mène au désenchantement ou non, le rêve apparaît d'abord de façon positive, le plus souvent lorsque le protagoniste rencontre une jeune fille belle et riche. Comme la vision des personnages se substitue alors à la réalité, celle-ci doit être

occultée par la nuit pour passer inaperçue. Nick Carraway songe au rêve des marins hollandais qui fondèrent New Amsterdam, à l'heure où l'obscurité rend le monde extérieur immatériel et favorise les visions intérieures. Il serait faux, toutefois, de croire que les amoureux de Fitzgerald se retrouvent dans l'obscurité, car leur nuit est baignée de lumière: les serments s'échangent au clair de lune, à la clarté des étoiles, sous un ciel infini.

Sous un ciel mi-cristallin mi-brumeux, Amory se rend compte qu'il pourrait embrasser Myra et tous deux observent «la blanche lune des vacances» (*This Side*, p. 13). Etudiant à Princeton, Amory fait la cour à Isabelle et, bien que la scène se situe à l'intérieur, la lune et les étoiles sont évoquées (p. 69). Enfin, quand Amory et Eleanor s'enlacent sous une tonnelle, «le clair de lune s'infiltré à travers la vigne vierge» (p. 234). Dans *The Beautiful and Damned*, Anthony et Gloria se promènent «dans un clair de lune éternel.»⁴ Lorsque Nick Carraway aperçoit Gatsby pour la première fois, ce dernier regarde les étoiles comme pour «déterminer quelle part du firmament local lui appartient» (*Gatsby*, p. 21). Par la suite, nous apprenons que Gatsby et Daisy se sont jadis rencontrés sur un «trottoir blanc au clair de lune» (p. 112). Nicole apparaît à Dick Diver comme émergeant «d'un bois dans un lumineux clair de lune» (*Tender*, p. 135) et leur amour se cristallise entre ciel et terre, au-dessus de Montreux, tandis que les étoiles «apparaissent sur les crêtes blanches des hautes alpes» (p. 153). Enfin, pour Monroe Stahr, le héros du dernier roman, inachevé, de Fitzgerald, la lune préside à ses rencontres avec Kathleen. Il frappe à sa porte et attend: «Il entendait, en contrebas, le vrombissement d'une tondeuse à gazon. A minuit, la lune était si claire que Stahr voyait très bien quelqu'un en train de tondre son herbe» (*Three Novels*, p. 110).

Dans les moments d'extase où surgit le rêve, la lune ne se contente pas de luire au ciel, mais baigne de son éclat l'héroïne, l'endroit marqué par sa présence ou son souvenir, et assure la conjonction entre ciel et terre. A quinze ans, sur une scène de New York, Amory admire une jeune actrice et rêve de la rencontrer: «un clair de lune doré baignerait ses cheveux» (*This Side*, p. 30). Anthony subit le charme des cheveux de Gloria, «pleins d'un éclat céleste» (*The Beautiful*, p. 57), et tous deux attendent que la lune «précipite à leurs pieds des vagues de lumière. Dans un tel clair de lune le visage de Gloria était d'une blancheur envahissante» (p. 179). Avant que «le visage blanc de Daisy» ne s'approche du sien, Gatsby voit que «les trottoirs formaient en fait une échelle qui

s'élevait vers un endroit secret au-dessus des arbres (...)» (*Gatsby*, p. 112). Nicole et Tom nagent au clair de lune dans une eau phosphorescente, puis Tom, embrassant Nicole, se perd «dans la blancheur de ses joues et de ses dents» (*Tender*, p. 298). C'est au clair de lune que Monroe Stahr voit Kathleen pour la première fois et, plus tard, pensant à elle, il revoit sa peau, «avec son étrange rayonnement, comme si du phosphore l'avait touchée» (*Three Novels*, p. 59). Dans «Winter Dreams» enfin, la conjonction du haut et du bas apparaît dans l'image, répétée, du poisson qui saute au clair de lune (*Stories*, pp. 133, 134) et le passage où Dexter regarde Judy Jones, contemplant «le ciel de ses yeux» (p. 140).

La musique, réelle ou imaginaire, s'associe volontiers au rêve. Auprès d'Isabelle, Amory entend un air: «Moonlight is bright / Kiss me good night» (*This Side*, p. 69). Au cours d'une fête donnée par Gatsby, «la lune était montée plus haut, et, flottant dans la baie, un triangle d'écailles argentées vibrait légèrement au son sec et métallique des banjos sur la pelouse» (*Gatsby*, p. 47). Embrassant Daisy au clair de lune et mariant «ses visions indicibles à son souffle mortel,» Gatsby cherche à entendre «le diapason dont on avait frappé une étoile» (p. 112).

Comme les sons se propagent dans l'espace, le rêve franchit les limites de la conscience et abolit l'espace. En Amérique, Anthony tient Gloria dans ses bras: «Son âme vibrait au son de distantes harmonies; il entendait au loin des guitares, et des vagues qui léchaient une chaude rive méditerranéenne» (*The Beautiful*, p. 126). Dick et Nicole se rencontrent en fait à Zurich, mais les disques qu'ils écoutent les transportent en Amérique et en Hindoustan (*Tender*, p. 135).

Plus fréquemment que sur l'abolition de l'espace, Fitzgerald insiste sur celle du temps. En entendant la chanson citée plus haut, Isabelle imagine son avenir comme «une succession de scènes pareilles à celle-ci: au clair de lune et à la pâle clarté des étoiles (...)» (*This Side*, p. 69). Elle pense comme Amory «que leur amour devrait être éternel» (p. 87) et, plus tard, Amory verra «une beauté éternelle» (p. 233) dans le jardin féerique où il rejoint Eleanor. Gloria et Anthony se promènent «dans un clair de lune éternel» (*The Beautiful*, p. 131), Gloria croit en «un amour éternel» (p. 145) et Anthony se sent «plus triomphant que la mort» (p. 126). La voix de Daisy fait à Gatsby l'effet d'«un chant immortel» (*Gatsby*, p. 97). Pour Dick et Nicole, «le temps perdu et les espoirs futurs» (*Tender*, p. 136) se rejoignent dans les mélodies

qu'ils entendent, et par la suite, Dick, amoureux de Rosemarie, trouvera dans son visage «l'éternel clair de lune» (p. 211). Plus âgé, Monroe Stahr ne se sent pas immortel, mais quand il retrouve Kathleen au clair de lune, il sait qu'il ne mourra pas ce soir-là (*Three Novels*, p. 111).

On ne s'étonnera guère de constater que Fitzgerald qualifie souvent de «romantiques» ces instants où le moi de ses personnages, comme celui d'Emerson ou de Whitman, se diffuse dans le temps et l'espace. La rencontre d'Amory et d'Isabelle est une «scène romantique» (*This Side*, p. 69), celle de Gordon Sterrett et d'Edith Bradin a eu lieu au cours d'«une nuit romantique» («May Day», in *Stories*, p. 90), et les yeux de Kathleen invitent Monroe Stahr «à une communion romantique d'une intensité incroyable» (*Three Novels*, p. 74).

Le rêve romantique, indispensable puisqu'il répond à des aspirations profondes, en particulier à un besoin d'éternité, devient toutefois impossible dès qu'il est confronté à la réalité de la condition humaine. Gatsby, dont les visions se substituent à la réalité et qui emporte ses illusions dans la tombe, représente somme toute l'exception plutôt que la règle. «Toute vie,» en effet, «est un processus de dégradation» (*Crack-Up*, p. 69), un compte en banque sur lequel on peut prélever mais non verser, ou encore un réservoir plein au départ, mais qu'aucune pluie ne vient alimenter par la suite.⁵ Dans cette perspective réaliste, le rêve revêt le plus souvent un aspect négatif, devient pure et simple négation de la réalité, et repose davantage sur le pouvoir de l'argent et de l'alcool que sur un enthousiasme juvénile. Les jeunes héros croient leur rêve à portée de la main, mais quelques années plus tard, quand la fuite du temps et les vicissitudes de l'existence démentent leurs illusions, ils demandent un sursis à l'alcool qui restaure «momentanément les plaisirs de l'enfance» (*The Beautiful*, p. 213), prolonge «dans le présent un passé heureux» (*Tender*, p. 103). Repoussé pour avoir maladroitement cherché à embrasser Edith Bradin, Peter Himmel se remet de sa déconvenue en buvant et recouvre son rêve. Quand il la rejoint, elle a «de très beaux yeux, comme les étoiles du ciel» («May Day», in *Stories*, p. 108). L'argent, lui aussi, permet de tourner le dos à la réalité. Quand Gordon Sterrett sollicite son aide, Philip Dean, venu à New York pour s'amuser, refuse de se voir confier des responsabilités et préfère participer à la folie dépensière de New York en s'achetant des chemises et une douzaine de cravates («May Day», p. 90). C'est

également l'argent qui a permis à Charlie Wales de nier la réalité de la mort au cours de ses années folles à Paris. La neige de 1929, associée à la mort de sa femme, «n'était pas vraiment de la neige. Quand on ne voulait pas que ce fût de la neige, on payait simplement une certaine somme» (*Babylon*, p. 229).

Les êtres qui fuient la réalité pour se réfugier dans un vain rêve ressemblent souvent à des fantômes errant parmi les tombes. Retournant à Paris, où il a jadis mené joyeuse vie, Charlie Wales retrouve Duncan Schaeffer et Lorraine Quarrles, pour qui la fête continue comme si la crise de 1929 ne s'était pas produite: ce sont des «fantômes du passé» (p. 217). Les partenaires avec lesquels Edith Bradin danse lui font également l'effet de fantômes. Peter Himmel et Philip Dean, aussi ivres l'un que l'autre, perdent leur état-civil quand ils arborent les écriteaux «In» et «Out» du vestiaire et deviennent «Mr In» et «Mr Out» avant de passer, à la Cinquième Avenue, devant un bâtiment semblable à une tombe («May Day», in *Stories*, pp. 120-122).

Le cinéma, c'est-à-dire la production de rêves à l'échelle industrielle, est souvent le symbole d'un univers mensonger. Dans la pénombre du studio, Rosemarie voit des figures «levant vers elle des visages de cendre, comme des âmes au purgatoire voyant passer un mortel» (*Tender*, p. 23). Il n'est dès lors pas surprenant de voir des allusions au septième art souligner l'irréalité des rêves trompeurs. Dans l'univers onirique et meurtrier des Washington, seul un décorateur de cinéma («a moving-picture fella», «Diamond», in *Babylon*, p. 98), s'est montré à la hauteur de sa tâche lors de la conception du château.

Dans le studio hanté par des âmes au purgatoire, Rosemarie aperçoit également un acteur portant un plastron, un col et des manchettes d'un rose éclatant. Ce rose pourrait bien caractériser, lui aussi, la vanité des rêves stériles et le refus de la réalité. Chez les Washington, John Unger mange un dessert «rose comme un rêve» (*Babylon*, p. 83) et prend un bain de «mousse rose» (p.85). C'est aussi la couleur dominante dans l'appartement de Kitty Cromwell, qui rappelle au visiteur «une boulangerie de son enfance, une boulangerie pleine de rangées de gâteaux glacés roses (...), d'un rose triomphant, vulgaire et odieux.» La robe de chambre de Kitty, la barboteuse de son fils, sont d'un rose sale, et quand elle abandonne son mari, celui-ci retrouve dans l'appartement un kimono rose et sale lui aussi. «Il essayerait de le jeter, mais ne parviendrait jamais à le déplacer. (Le kimono) serait comme Kitty, doux, souple et insaisissable. On ne pouvait toucher

Kitty; on ne pouvait l'atteindre. En fait, il n'y avait rien à atteindre.»⁶ Le texte ne nous dit pas grand chose des rêves de Kitty, mais il montre bien qu'elle n'a aucune prise sur le réel et est elle-même à peine réelle.

Certains éléments caractérisant le rêve positif, comme la négation du temps ou la présence d'une dimension verticale, subsistent sous une forme abâtardie quand ils dénotent l'aspect négatif du rêve. Ce qui était besoin d'éternité, par exemple, devient refus de vieillir dans la perspective du rêve illusoire. Les homosexuels du Ritz demeurent immuables: «Rien ne les touche, que les cours de la bourse montent ou tombent, que les gens paissent ou travaillent» («Babylon», in *Babylon*, p. 211). Lorraine, dont nous savons pertinemment qu'elle paraît vieillie, écrit à Charlie Wales qu'elle ne se sent «pas âgée du tout» (p. 225). Sallie Carroll s'accroche à une vision juvénile du monde et se comporte en enfant («The Ice Palace», in *Stories*, pp. 68, 73). Pour souligner son refus de toute évolution, la dernière partie de la nouvelle nous la montre exactement pareille à ce qu'elle était dans la première. Quant à la voûte étoilée sous laquelle Gatsby aspire à «répéter le passé» (*Gatsby*, p. 111), elle devient un ciel de vaudeville quand le rêve n'est plus qu'une fuite. Nous avons vu que, son imagination excitée par l'alcool, Peter Himmel devenait un «brillant rêveur» («May Day», in *Babylon*, p. 50) et retrouvait le ciel dans les yeux d'Edith. A la fin de la nouvelle, il tient en quelque sorte la promesse de son nom quand «Mr In» et «Mr Out» demandent au liftier de les emmener «plus haut», «au ciel» (p. 74).

La fonction du rêve et sa valorisation positive ou négative dépendent évidemment de la vision de la réalité, elle aussi positive ou négative, et la déterminent également. Quand il n'est qu'évasion et refus des responsabilités, le rêve entraîne, nous le verrons tout à l'heure, une vision positive de la réalité; présenté comme source de vie indispensable, il suppose au contraire une réalité déprimante.

Par opposition aux êtres capables de grands rêves, il en est qui deviennent ou demeurent plus ou moins «prisonniers de la vie et des circonstances» («Babylon», in *Babylon*, p. 226), et les images et motifs suggérant leur situation s'opposent à ceux qui caractérisaient le rêve positif. La lune se voile, l'image du couvercle, de l'écrasement, remplace la conjonction du haut et du bas, les personnages sont pris au piège de l'espace et du temps. Dans «The Cut-Glass Bowl», Evelyn Piper perd ses illusions les unes après les

autres et subit un choc fatal quand elle aperçoit, dans une coupe de cristal, la lettre du Ministère de la guerre lui annonçant la mort de son fils. Dans son désarroi, elle voit la coupe se transformer en un vaste dais «cachant horizons lointains, soleils, lunes et étoiles,» et croit entendre la coupe: «Je suis le destin, (...) je suis ce que deviennent les choses et je suis différente de vos petits rêves, je suis la fuite du temps, la fin de la beauté et le désir inassouvi.»⁷ Si les qualités de la nouvelle et l'emploi du symbole de la coupe ont suscité des réserves, il n'en demeure pas moins que la coupe est manifestement l'image d'une réalité qui fait de l'homme son prisonnier et le détruit.⁸

L'action de «The Cut-Glass Bowl» s'étend sur une période de 19 ans et la nouvelle comporte quelques références à une époque antérieure, par exemple à un lointain amour au clair de lune (p. 111). Le passage du temps y joue donc un rôle prépondérant et permet à Fitzgerald d'illustrer le «processus de dégradation». Bien que l'évocation des rêves passés reste discrète, la nouvelle suggère le passage d'un pôle à l'autre, la sinistre réalité succédant au rêve. Ailleurs, quand la durée de l'action est limitée ou que le rêve résiste à la réalité, les deux pôles se manifestent non plus successivement, mais parallèlement. C'est le cas dans les deux exemples suivants.

Bien qu'il existe un Gatsby diurne à côté du Gatsby nocturne à la poursuite de son passé, le premier demeure fugace et insaisissable. Il «n'est qu'une apparence. (...) Tout ce qu'il touche, tout ce qu'il dit, tout ce qu'il fait sonne faux. Il est en deçà, ou au delà, de la réalité terrestre.»⁹ Plutôt que sur le Gatsby diurne, c'est sur la figure de Wilson, le garagiste, que la réalité pèse de tout son poids. Il habite une vallée perpétuellement couverte d'un nuage de poussière, car elle produit non pas du blé, comme le Middle West de Gatsby, mais des cendres qui colorent aussi bien les wagons de chemin de fer que les habitants. Wilson y travaille dans l'«ombre d'un garage» où «la seule voiture visible était l'épave poussiéreuse d'une Ford.» C'est un homme «terne, anémique,» aux vêtements recouverts d'«une poussière d'un blanc cendré.» C'est en fait un mort vivant. Sa femme le traverse «comme s'il était un fantôme,» et Tom Buchanan le trouve «si stupide qu'il ne se rend pas compte qu'il vit» (*Gatsby*, pp. 25-26). Par opposition à Gatsby, Wilson est l'homme sans rêve, l'incarnation de la mort spirituelle.

Le village de Fish, dans «The Diamond as Big as the Ritz,» remplit la même fonction que la vallée des cendres. Le passage du monde réel au rêve, illustré par le domaine des Washington, y est

suggéré par le franchissement d'un défilé au coucher du soleil, l'en-deçà marqué par le crépuscule, l'au-delà par le clair de lune, et le village de Fish constitue la dernière manifestation du monde réel avant l'ascension vers la montagne de diamant. Comme la vallée des cendres gît sous un nuage de poussière, Fish «se tapissait (crouched) à une immense distance au-dessous du ciel.» Ses douze habitants sont des «âmes» ou des «fantômes» qui tirent leur subsistance d'un «rocher presque littéralement dénudé,» et surtout, car c'est là que nous voyons la clef du passage, «ils ont perdu la qualité vitale de l'illusion qui leur aurait permis de s'émerveiller et de spéculer.» La phrase est claire, il suffit de la lire littéralement: l'illusion, le rêve, la capacité d'émerveillement sont des qualités vitales dont la perte entraîne la mort spirituelle. Le culte dérisoire que ces douze ombres vouent à l'express transcontinental n'est qu'une parodie de religion et souligne l'importance des qualités qui leur font défaut. Le rêve est vital parce qu'il a valeur de religion et ceux qui s'en détournent subissent en fin de compte un sort comparable à celui des personnages qui se réfugient dans un rêve stérile. Les deux visions négatives, aussi bien celle du rêve que celle de la réalité, produisent des êtres sans consistance, des âmes ou des fantômes.¹⁰

De même qu'une vision négative de la réalité répond à une conception positive du rêve, une vision positive de la réalité répond à une conception négative du rêve. Quand le rêve se révèle source de vie, la réalité devient mortelle, quand il n'est qu'illusion, il met en valeur une réalité à laquelle l'homme peut et doit se résigner. On trouve ainsi chez Fitzgerald une double vision de la réalité, l'une pessimiste et parfois même teintée de naturalisme (quand l'homme subit des forces intérieures et extérieures et ressemble aux deux soldats de «May Day», qui vivent comme du bois flotté, à la dérive de la naissance à la mort (*Stories*, p. 92)), l'autre marquée par l'acceptation de la condition humaine et des responsabilités envers autrui. «Family in the Wind» offre un bon exemple de cette double conception. Avant la tornade, le Dr Janney, cynique et alcoolique, refuse de soigner son vaurien de neveu, blessé au cours d'une rixe, et explique l'angoisse de sa belle-sœur en déclarant qu'«elle est simplement victime d'un instinct animal» (*Stories*, p. 420). Mais la tornade ranime son désir de vivre. Il soigne les victimes, opère son neveu, éprouve de la compassion pour sa belle-sœur et décide de prendre en charge une fillette devenue orpheline. Dans «The Lees of Happiness,» Roxanne finit par adopter une attitude comparable. «Jeune comme une nuit de

printemps» (*Six Tales*, p. 124), vêtue d'une robe blanche, elle caresse d'abord de grands rêves, jusqu'au jour où un «éclair déchire (ce) ciel sans nuages» (p. 126). Son mari, victime d'une hémorragie cérébrale, est condamné, et Roxanne se réveille «sous un nuage» (p. 127). Le sort du mari constitue l'élément naturaliste, mais Roxanne ne sombre pas. Le sens des responsabilités qu'elle acquiert en soignant son mari, en s'occupant des comptes et de la correspondance la situe maintenant dans le temps et fait d'elle une adulte qui peut, malgré tout, aimer la vie (p. 135).

La meilleure nouvelle illustrant une vision positive de la réalité, «*Babylon Revisited*», décrit le retour de Charlie Wales sur les lieux où il a gaspillé son argent et perdu sa femme avant la crise de 1929. Au barman qui lui demande s'il compte rester longtemps à Paris, il répond : «Je suis ici quatre à cinq jours pour voir ma petite fille,» et le barman s'étonne : «Oh, vous avez une petite fille» (*Babylon*, p. 211). La scène est à rapprocher de celle où Gatsby voit pour la première fois la fille de Daisy et «ne cessait de regarder l'enfant avec étonnement. Je ne pense pas,» ajoute le narrateur, Nick Carraway, «qu'il ait jamais cru à son existence jusque là» (*Gatsby*, p. 117). Pour Gatsby, les cinq ans qui le séparent de sa première rencontre avec Daisy n'existent pas et la présence de la fillette, preuve tangible du mariage de Daisy avec Tom, constitue une intrusion difficilement acceptable de la temporalité dans son rêve. Dans «*Babylon Revisited*», la fille de Charlie Wales représente également la temporalité, mais, cette fois, c'est le héros lui-même qui l'affirme et le barman qui s'étonne, car ce dernier a connu jadis un Charlie Wales dissipé et éprouve quelques difficultés à le situer dans le temps. De retour à Paris, Charlie Wales évoque certes son passé, mais il le juge sévèrement, considère comme un cauchemar ce qui pouvait passer pour un rêve, accepte la fuite du temps («Il n'était plus jeune,» *Babylon*, p. 230) et sait que «ce qui compte, (c'est) le présent» (p. 224). Il affirme l'importance de la force de caractère, d'un foyer dans lequel il pourra élever sa fille et assumer ses responsabilités de père.

*

* *

En nous efforçant d'expliquer et d'illustrer la double fonction du rêve et de la réalité chez Fitzgerald, nous nous sommes certes rendu coupable de quelques simplifications. Peut-être se justifient-elles si elles permettent, tout en négligeant la complexité des œuvres individuelles, de mieux dégager les lignes de forces de

positif : source de vie

Images, thèmes et motifs : nuit, astre, conjonction du haut et du bas, musique, négation du temps et de l'espace

Exemple : Gatsby

RÊVE

négatif : illusion

Images, thèmes et motifs : alcool, argent, fantôme, cinéma, couleur rose, refus de vieillir

Exemple : Peter Himmel

← éternité

positive : acceptation de la condition humaine

Images, thèmes et motifs : affirmation du temps, responsabilités

Exemple : Charlie Wales

RÉALITÉ

négative : mort spirituelle

Images, thèmes et motifs : couvercle, nuage, poussière, disjonction du haut et du bas, affirmation du temps et de l'espace, fantôme

Exemple : Wilson

→ temps

l'œuvre dans son ensemble et les pôles qui en sous-tendent la complexité. Le schéma suivant, qui résume notre analyse, montre dans quel dilemme les personnages de Fitzgerald sont enfermés et situe les uns par rapport aux autres les choix qu'ils peuvent faire.

Entre le rêve, indispensable parce que source de vie et d'énergie spirituelle, mais impossible parce qu'il nie la réalité, et la réalité, déprimante, voire mortelle, mais inéluctable, il n'y a guère de moyen terme. Convaincu de «l'irréalité de la réalité» (*Gatsby*, p. 100), Gatsby reste magnifiquement fidèle à «son rêve incorruptible» (p. 155), mais la réalité qu'il s'obstine à nier finit par le détruire et seule la mort peut sauver ses visions. Peter Himmel fuit une réalité décevante pour poursuivre des chimères et devient une ombre, une «âme» perdue dans un monde stérile. Wilson et les habitants de Fish se trouvent eux aussi réduits à l'état de fantômes, de morts vivants, mais pour d'autres raisons. Ils ne s'accrochent à aucune illusion, mais, dépourvus de toute imagination, sont écrasés par le poids de la réalité. Seuls des héros comme le Dr Janney, Roxanne ou Charlie Wales semblent sortir du dilemme en optant pour une réalité que la chaleur des relations humaines rend acceptable. Considérés d'un point de vue pragmatique, ils ont l'avantage de survivre tant bien que mal. Les vérités de la vie et celles de l'art ne coïncident cependant pas toujours et, d'un point de vue artistique, on peut leur préférer les héros qui, comme Gatsby, sont des victimes tragiques de l'opposition entre le rêve et la réalité.

Eric BUBLOZ.

NOTES

¹ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (New York: Scribner, 1925), p. 36; F. Scott Fitzgerald, *The Crack-Up* (1931; réédité: New York: New Directions, 1956), p. 69. Nous avons traduit nous-même toutes les citations.

² F. Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise* (New York: Scribner, 1920); F. Scott Fitzgerald, «The Last Tycoon», in *Three Novels* (New York: Scribner, 1953); F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night* (New York: Scribner, 1933); Malcolm Cowley, Introd., *The Stories of F. Scott Fitzgerald* (New York: Scribner, 1951), p. xiv.

³ «The Diamond as Big as the Ritz», «Babylon Revisited», in *Babylon Revisited and Other Stories* (New York: Scribner, 1960).

⁴ New York: Scribner, 1922, p. 131.

⁵ Dans *The Crack-Up* (p. 80), Fitzgerald se demande « où était la fuite par laquelle, sans que je m'en rende compte, mon enthousiasme et ma vitalité s'étaient régulièrement et prématurément écoulés goutte à goutte ».

⁶ « The Lees of Happiness », in *Six Tales of the Jazz Age* (New York: Scribner, 1960), pp. 128, 132.

⁷ « The Cut-Glass Bowl », in *Flappers and Philosophers* (New York: Scribner, 1920), p. 114.

⁸ Voir par exemple John A. Higgins, *F. Scott Fitzgerald: A Study of the Stories* (Jamaica, N. Y.) St. John's University Press, 1971), pp. 18-19; Arthur Mizener, *Flappers and Philosophers*, p. 15; Sergio Perosa, *The Art of F. Scott Fitzgerald*, trad. Charles Matz et Sergio Perosa (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1965), p. 35.

⁹ André Le Vot, « The Great Gatsby », in Bernard Poli et al., *Francis Scott Fitzgerald: The Great Gatsby, Tender Is the Night* (Paris: Armand Colin, 1969), p. 90.

¹⁰ *Babylon*, p. 78. Les ressemblances formelles et thématiques entre le début du chap. 2 de *Gatsby* et celui de la deuxième partie de « Diamond » demeurent frappantes même si l'on décidait d'en reléguer une ou deux au rang de coïncidences :

Éléments communs	<i>Gatsby</i> , pp. 23-26	« Diamond, » p. 78
phonétique	<i>valley of ashes</i>	<i>village of Fish</i>
arrêt de chemin de fer	Nick et Tom descendent du train	John et Percy descendent du train
élément religieux abâtardi	les yeux du Dr Eckleburg, comparés plus loin à ceux de Dieu (p. 160)	observer le passage du train « était devenu une sorte de culte »
fantômes	Wilson est un « fantôme »	les habitants sont des « âmes, » des « fantômes »
disjonction du haut et du bas	« nuage opaque »	« à une immense distance au-dessous du ciel »
stérilité	les cendres remplacent le blé	« rocher dénudé »
désolation	« région désolée »	« la désolation du pays »
anémie	Wilson est « anémique »	l'émerveillement des habitants est « anémique »

