

Partir, revenir : F. Scott Fitzgerald, voyages transatlantiques et écriture depuis l'autre rive

Elisabeth Bouzonviller

SEMA-SE/CELEC

Au cours des années vingt, de nombreux romanciers américains ont abandonné leur terre natale pour s'installer plus ou moins définitivement en Europe. Leur nouvelle allégeance géographique se doublait pour certains d'une allégeance littéraire alors qu'ils admiraient les auteurs européens et plaçaient un décor européen au cœur de leur écriture. Néanmoins, sous couvert d'une coloration européenne, ces œuvres faisaient-elles réellement le deuil de l'appartenance nationale ? Il semble que malgré un décor européen, elles s'interrogeaient inlassablement sur la patrie des origines et ne cessaient de dire l'exil, de tracer les contours d'une Amérique perdue qui, finalement, elle seule faisait autorité dans cette littérature d'expatriés.

Ayant esquissé les raisons de l'expatriation de nombreux artistes américains, nous centrerons notre étude plus spécifiquement sur les écrits de Francis Scott Fitzgerald où la France fait autorité, comme décor choisi, mais où, en fin de compte, l'écriture ne s'attache jamais qu'aux tourments suscités par un attachement national renié uniquement en apparence. Sous la quête nationale fitzgeraldienne, nous observerons comment se rejoue le questionnement sur les origines et sur l'essence même de l'acte d'écriture que le romancier définissait comme échappant à toute maîtrise, comme pure errance aux « frontières de la conscience¹ » : « Ce que l'on exprime dans une œuvre d'art c'est la destinée sombre et tragique qui fait de nous l'instrument de quelque chose d'incompris, d'incompréhensible, d'inconnu². »

Expatriés volontaires

¹ «[T]he frontiers of consciousness », Francis Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night* [1934], New York, Scribner's, 1982, p. 185.

² Toutes les traductions en français sont les nôtres sauf signalé. « What one expresses in a work of art is the dark tragic destiny of being an instrument of something uncomprehended, incomprehensible, unknown— », Jackson R. Bryer et Cathy Barks, *Dear Scott, Dear Zelda. The Love Letters of F. Scott and Zelda Fitzgerald*, Londres, Bloomsbury, 2002, p. 172.

L'Amérique de l'entre-deux-guerres est paradoxale ; elle est un mélange d'extrêmes, nouvelles modes et libertés d'une part, moralité puritaine et législation coercitive de l'autre. Alors que les garçonnas, ou « flapper » en anglais, raccourcissent leurs robes, coupent leurs cheveux, et dansent le charleston, les fondamentalistes votent des lois pour empêcher l'enseignement des théories darwiniennes ou pour définir un code vestimentaire féminin moral ; enfin les ligues de tempérance triomphent avec le dix-huitième Amendement de 1920 qui interdit la production, le transport et la vente de boissons dont la teneur en alcool dépasse 0,5 %. Comme toujours, c'est la « Bible Belt », cette portion de territoire conservatrice incluant les États du sud et du centre, qui se fait le champion des valeurs morales contre les forces de la modernité et du progrès.

Dans *Main Street* et *Babbitt*³, Sinclair Lewis peint avec cynisme une Amérique provinciale en proie au conformisme et à une étroitesse d'esprit insupportable. C'est cet univers petit bourgeois américain étriqué et fermé aux innovations culturelles que nombre d'artistes des Années Folles vont fuir en s'échappant vers les grandes villes de la Côte Est, principalement New York. Mais ils iront plus à l'est encore, dans un mouvement inverse de celui des pionniers fondateurs, qui dit bien le malaise américain de l'époque, et rallieront le vieux continent, une Europe incarnant désormais la modernité, l'innovation artistique et offrant également l'absence de ségrégation raciale, un excellent taux de change et de multiples bars qui n'ont pas besoin d'être clandestins. L'historien F. L. Allen écrit : « [Les intellectuels américains] étaient unis dans leur mépris de la grande majorité bourgeoise qu'ils tenaient pour responsable de la prohibition, de la censure, du Fondamentalisme et autres répressions⁴. » Pour les artistes, l'autorité culturelle européenne prenait alors le pas sur une Amérique bien pensante qui ne vouait son énergie qu'au culte du progrès économique et dont le Président Coolidge affirmait prosaïquement « L'affaire de l'Amérique c'est les affaires. ». Le critique et essayiste Harold Stearns s'exclamait pour sa part : « Que pouvait faire un jeune homme ? Un jeune homme n'avait aucun avenir dans ce pays d'hypocrisie et de répression. Il avait intérêt à prendre un bateau pour l'Europe où les gens savent vivre⁵. » Subitement, l'Europe devenait de nouveau un modèle spirituel et culturel alors qu'au siècle précédent les

³ Sinclair Lewis, *Main Street* [1920], New York, New American Library, 1998. *Babbitt* [1922], Harmondsworth, Penguin, 1987.

⁴ « [American intellectuals] were united in a scorn of the great bourgeois majority which they held responsible for prohibition, censorship, Fundamentalism, and other repressions. », Frederick Lewis Allen., *Only Yesterday: An Informal History of the Nineteen-Twenties* (1931), New York, Harper Perennial, 1992, p. 196.

⁵ « What should a young man do? [...] A young man had no future in this country of hypocrisy and repression. He should take ship for Europe, where people know how to live. », Lucy Moore, *Anything Goes: A Biography of the Roaring Twenties*, Londres, Atlantic Books, 2008, p. 238.

écrivains américains n'avaient eu de cesse de se démarquer et de se forger une littérature propre, indépendante de la tutelle européenne initiale, fondant ainsi ce que la critique nommerait « La Renaissance américaine⁶ ».

Gertrude Stein lançait son fameux « Paris, c'était là où se trouvait le vingtième siècle [...] Paris, c'était là où il fallait être⁷. » et encourageait les artistes américains à fréquenter son salon parisien, confirmant ainsi que la capitale française était devenue la capitale culturelle du siècle : « Ainsi, tout naturellement, Paris était l'endroit qui convenait à ceux d'entre nous qui allaient créer l'art et la littérature du vingtième siècle⁸. » Bougault estime d'ailleurs que durant les années vingt, entre 25 000 et 50 000 Américains vivaient en France⁹. F. Scott Fitzgerald confirme l'importance de ces chiffres en déclarant : « Chaque matin un nouvel arrivage d'Américains se déversait sur les boulevards et chaque après-midi notre chambre d'hôtel se remplissait de visages familiers à tel point que, mis à part l'absence d'odeur d'alcool frelaté, on aurait pu se croire à New York¹⁰. »

Les Français de l'entre-deux-guerres étaient, de leur côté, « fascinés par tout ce qui [était] américain¹¹ » et Stein évoque « l'Américanisation de la France¹² ». Bard parle elle de « l'Américanomania » française de l'époque¹³. Citant Sachs, elle remarque qu'en 1921 « les films qu'on préfère sont américains, le tabac qu'on fume est américain, les mélanges qu'on boit sont américains, les danses qu'on danse sont américaines, l'idéal du visage féminin est américain, le goût des sports est américain, l'argent qu'on gagne paraît américain, l'ambition même prend une tournure américaine¹⁴. » Pourtant, pour les artistes américains des Années Folles, le salut reste en Europe, principalement à Paris, qu'ils délaissent éventuellement pendant l'été pour rejoindre une Côte d'Azur qu'ils ont mise à la mode, à l'inverse des

⁶ Cette expression adoptée par le critique F. O. Matthiessen en 1941 désigne les écrivains novateurs du XIX^e siècle américain (Hawthorne, Emerson, Thoreau, Whitman, Melville, Poe...) qui tentèrent de se détacher de l'influence européenne qui avaient dominé la littérature américaine jusqu'alors et de produire une littérature nationale originale dans le fond et la forme. Voir Richard Ruland et Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism : A History of American Literature*, Harmondsworth, Penguin, 1991, p. 104-138.

⁷ « Paris was where the twentieth century was [...] Paris was the place to be. », Gertrude Stein, *Paris France* (1940), Londres, Peter Owen, 2003, p. 11, 13.

⁸ « So Paris was the place that suited those of us that were to create the twentieth century art and literature, naturally enough. », *ibid.*, p. 12.

⁹ Valérie Bougault, *Paris Montparnasse. A l'heure de l'art moderne 1910-1940*, Paris, Terrail, 1996, p. 76.

¹⁰ « Every morning a new boatload of Americans poured into the boulevards, and every afternoon our room at the hotel was filled with familiar faces until—except that there was no faint taste of wood alcohol in the refreshments—we might have been in New York », Francis Scott Fitzgerald, « How to Live on Practically Nothing a Year. », in *Afternoon of an Author* [1924], New York, Scribner's, 1968, p. 104.

¹¹ « The French, who were fascinated by anything American [...] », Calvin Tomkins, *Living Well Is the Best Revenge* [1962], New York, New American Library, 1972, p. 32.

¹² « [T]he Americanisation of France », Gertrude Stein, *op. cit.*, p. 52.

¹³ Christine Bard, *Les Garçonnes*, Paris, Flammarion, 1998, p. 85.

¹⁴ *Ibid.*, p. 85-86.

visiteurs anglais qui, jusqu'à présent, fuyaient les températures estivales trop élevées et migraient vers Deauville pendant la saison chaude. Le riche esthète américain Gerald Murphy, qui partage son temps entre Paris et sa Villa America du Cap d'Antibes où il reçoit aussi bien Fitzgerald, Hemingway ou Dos Passos que Picasso, Fernand Léger, les danseurs des Ballets Russes ou Rudolph Valentino, déclare avec enthousiasme :

Il y avait une tension et une excitation dans l'air qui était presque physique. Sans arrêt une nouvelle exposition, ou un récital de la nouvelle création du groupe des Six, ou un événement dadaïste, ou un bal costumé à Montparnasse, ou la première d'une nouvelle pièce ou ballet, ou une des incroyables « Soirées de Paris » d'Étienne de Beaumont à Montmartre. Et l'on allait à tout pour y retrouver tout le monde. Il y avait un tel intérêt passionné pour tout et cela semblait entraîner encore plus d'activité¹⁵.

Dès 1921, F. Scott Fitzgerald, l'enfant terrible des Années Vingt new-yorkaises qui a mis en scène les nouvelles mœurs de la jeunesse dans son premier roman *L'Envers du paradis*¹⁶, découvre la France lors d'un premier voyage décevant qui le mène à conclure dans une longue diatribe xénophobe et raciste :

Que le continent européen aille au diable. Ce n'est qu'une antiquité. [...] Nous sommes supérieurs à l'homme français moderne comme il l'est lui-même à l'homme noir. Même en matière d'art ! L'Italie n'a personne digne d'intérêt. À la mort d'Anatole France, la littérature française ne sera plus qu'un ridicule ramassis de querelles techniques. [...] La culture suit l'argent. [...] Nous serons les Romains de la prochaine génération comme les Anglais sont ceux d'aujourd'hui¹⁷.

Finalement, quatre voyages transatlantiques et, au total, trois années de séjour, alternativement passées à Paris et sur la Côte d'Azur, mettront fin à ce genre de réactions

¹⁵ « There was a tension and an excitement in the air that was almost physical. Always a new exhibition, or a recital of the new music of *Les Six*, or a Dadaist manifestation, or a costume ball in Montparnasse, or a première of a new play or ballet, or one of Etienne de Beaumont's fantastic "Soirées de Paris" in Montmartre— and you'd go to each one and find everybody else there, too. There was such a passionate interest in everything that was going on, and it seemed to engender activity. », Calvin Tomkins, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶ Francis Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise* (1920), New York, Scribner's, 1948.

¹⁷ « God damn the continent of Europe. It is of merely antiquarian interest. [...] We are as far above the modern frenchman as he is above the negro. Even in art! Italy has no one. When Anatole France dies French literature will be a silly rehashing of technical quarrels. [...] Culture follows money [...] We will be the Romans in the next generation as the English are now. », Matthew J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, Londres, Cardinal, 1991, p. 175.

excessives et concrétiseront un attachement grandissant au vieux continent¹⁸. Dans un revirement complet, il déclare en 1927, lors d'une interview : « Le meilleur de l'Amérique s'en va à Paris. Les Américains de Paris sont les meilleurs. C'est plus amusant pour une personne intelligente de vivre dans un pays intelligent. La France possède les deux seules choses qui nous attirent quand nous vieillissons : l'intelligence et les bonnes manières¹⁹. » En outre, dans ses facéties lors de ses rencontres mais aussi dans sa correspondance sérieuse avec son éditeur Perkins de la maison Scribner's, il fera preuve d'une admiration sans borne pour des écrivains français tels qu'Anatole France, André Chamson ou Raymond Radiguet. Expatrié volontaire, comme son compatriote Hemingway, il laissera la France envahir une écriture comme soumise à l'autorité culturelle et scripturaire exercée par son nouveau lieu de résidence européen.

Un décor français

Au début des années vingt, Dos Passos, Ezra Pound, E.E. Cummings, Kay Boyle, Djuna Barnes ou Sherwood Anderson séjournèrent en France, mais ce sont principalement Fitzgerald et Hemingway qui ont ouvertement intégré un décor européen à leurs œuvres, bien que leur fiction restât centrée sur des personnages américains, ce qui était d'ailleurs le reflet de leur vie d'expatriés repliés sur eux-mêmes. Hemingway considérait que « Paris [était] nocif²⁰ » pour Fitzgerald, qui lui-même comparait la capitale à une « maison de fous²¹ ». Cependant, la France a fourni à ce dernier un lieu d'écriture et une source d'inspiration pour *Tendre est la nuit*, son grand roman d'expatriation, et pour de nombreuses nouvelles situées complètement ou partiellement en France. En outre, installé en 1924 à la Villa Marie, à Valescure, il réussissait à achever *Gatsby le magnifique*²² dont le style novateur se démarquait de celui de ses œuvres précédentes. Sa technique narrative, son utilisation symbolique des couleurs, d'éléments visuels presque cinématographiques et sa chronologie bouleversée pouvaient être le signe d'une plus grande maturité, mais cette écriture résolument moderne était sans doute

¹⁸ Les Fitzgerald partent pour un premier voyage européen le 3 mai 1921 puis rentrent en Amérique en juillet. Leur deuxième traversée a lieu en mai 1924 avec un retour en décembre 1926. Ils séjournent de nouveau à Paris en avril 1928 et retournent aux États-Unis le 7 octobre. Enfin, ils embarquent pour l'Europe une dernière fois en mars 1929 et rentrent définitivement le 15 septembre 1931.

¹⁹ « The best of America drifts to Paris. The American in Paris is the best American. It is more fun for an intelligent person to live in an intelligent country. France has the only two things toward which we drift as we grow older – intelligence and good manners. », Matthew J. Bruccoli, *op. cit.*, p. 299.

²⁰ « Paris is poisonous for you. », Matthew J. Bruccoli, *Fitzgerald and Hemingway: A Dangerous Friendship*, Londres, André Deutsch, 1995, p. 42.

²¹ « Paris has been a mad-house this spring [...] », Francis Scott Fitzgerald, *The Letters of F. Scott Fitzgerald* [1963], A. Turnbull (ed.), Londres, The Bodley Head, 1964, p. 358.

²² Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* [1925], Harmondsworth, Penguin, 1982.

également le fruit d'un environnement artistique européen en pleine effervescence. Cet été-là, la compagnie des Murphy, installés à l'Hôtel du Cap pendant la rénovation de leur Villa America, permit aux Fitzgerald de côtoyer un univers artistique qui ébranlait leurs références provinciales américaines. Plus tard, les Murphy deviendraient même des modèles partiels pour le couple de héros de *Tendre est la nuit*, les Diver. Parmi leurs visiteurs se trouvaient des artistes américains, mais aussi des créateurs européens avant-gardistes comme Léger, Picasso ou Stravinsky, peintres et musiciens qui jonglaient avec des couleurs et des sons bruts, qui déformaient l'ordinaire et juxtaposaient l'inattendu pour finalement bafouer les harmonies traditionnelles. Nécessairement, cet environnement novateur modifiait perception et création et entraîna une nouvelle approche littéraire pour Fitzgerald, de la même manière qu'il influença Zelda, son épouse, dans son activité picturale. Ainsi, Fitzgerald concluait à propos de la Côte d'Azur : « On s'en sortait toujours mieux sur la Côte d'Azur et quoiqu'il arrive, ça avait toujours l'air artistique²³. »

Tendre est la nuit est un roman de l'errance. Il s'ouvre sur une description magnifique de la Côte d'Azur puis introduit un groupe d'expatriés qui ressemblent aux Murphy et leurs invités. Ces personnages finissent par rejoindre Paris au bout de quelques chapitres où, tels les protagonistes d'Hemingway dans *Le Soleil se lève aussi*²⁴, ils parcourent la ville en taxi et partagent leur temps entre leur hôtel et les bars de la capitale sans jamais vraiment voir les paysages ni rencontrer la population locale. Quelques noms de rue et de monuments balisent le terrain, mais les itinéraires sont aux yeux du lecteur avisé plutôt fantaisistes, voire improbables ; la ville est esquissée en toile de fond, l'effet exotique français est réussi grâce aux souvenirs de l'auteur et à sa documentation touristique et littéraire mais ce qui importe c'est le mouvement et l'incertitude intime. Les personnages se cherchent, se donnent rendez-vous, se ratent et s'agitent dans un incessant ballet d'automobiles, de trains et de navires transatlantiques mais surtout ne s'arrêtent jamais, tel Dick Diver qui, interrogé sur son séjour parisien, affirme qu'il ne fait que « passer²⁵ ». Ils sont les Ulysse d'« odyssées rapides²⁶ » qui n'aspirent qu'au retour bien qu'ils se gargarisent de l'idée que la coupure est consommée avec la mère patrie et qu'ils ne retourneront jamais au pays natal. Ainsi Dick lance après le décès

²³ « One could get away with more on the summer Riviera, and whatever happened seemed to have something to do with art. », Francis Scott Fitzgerald, *The Crack-Up with Other Pieces and Stories*, Londres, Penguin, 1965, p. 15.

²⁴ Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* [1926], New York, Scribner's, 1970.

²⁵ Francis Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night*, op. cit., p. 92.

²⁶ « [Q]uick Odyssey », *ibid.*, p. 76.

de son père des adieux familiaux et nationaux : « Adieu père, adieu à tous mes pères²⁷ ». L'analepse de la deuxième partie du roman entraîne le lecteur en Suisse, mais là encore cette Suisse des cliniques n'est qu'un décor de fond, où le malaise américain tient le rôle essentiel. Ce « pays à l'odeur antiseptique²⁸ », tel que Fitzgerald le qualifiait, revient d'ailleurs dans un certain nombre de nouvelles et constitue toujours une pause dans une vaste agitation européenne. Pour les personnages, après la France et l'Italie, la Suisse est l'ultime solution, l'ultime destination censée apporter l'apaisement. Elle offre aux personnages un temps de réflexion et souvent même un séjour curatif mais, dès que possible, ils la fuient pour reprendre leur pérégrinations. Ainsi, la troisième partie de *Tendre est la nuit* commence en Suisse, mais un retour sur la Côte d'Azur est finalement la solution choisie. Fitzgerald avait même imaginé intituler cette dernière partie « Le Retour à la maison ». Le couple de héros perçoit la Côte d'Azur comme sa « maison », ainsi que le signale le début du chapitre IV²⁹, cependant le dernier très court chapitre qui clôt le roman ne se déroule plus sur la Côte d'Azur, ni même à Paris ou en Suisse mais bien aux États-Unis, malgré la référence trompeuse à une Genève outre-atlantique, où le protagoniste semble se fondre dans le décor : « Sa dernière carte est timbrée de Hornell, une très petite ville voisine de Genève, toujours dans l'État de New York. De toute façon, il n'a sûrement pas quitté la région, et il doit s'y trouver encore, dans une ville ou une autre.³⁰ » Toute l'expérience européenne se trouve réduite à néant ainsi que le devinait déjà le lecteur, elle disait uniquement l'Amérique en creux, dans l'absence, dans l'éloignement et préparait au retour souhaité secrètement mais toujours repoussé. Dans un schéma de déplacements, l'œuvre fitzgeraldienne dit finalement l'Amérique en décrivant la France et l'être en parlant des Américains. L'Europe n'est qu'un lieu de transit, l'escale synonyme d'un rejet temporaire de l'Amérique, comme semble le comprendre, à la suite de son séjour parisien, l'héroïne de la nouvelle « L'Image au fond du cœur³¹ ». Nostalgique, elle écrit à son futur époux : « On ne rencontre pas d'Américains dans les rues... peut-être notre place est-elle maintenant dans notre pays, comme par le passé³². » Le désir est exprimé, pourtant, à la fin de la nouvelle, où les jeunes mariés ne prennent pas le

²⁷ « Good-by, my father—good-by, all my fathers. », *ibid.*, p. 205.

²⁸ « [T]his flat and antiseptic smelling land », Francis Scott Fitzgerald, *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, *op. cit.*, p. 224.

²⁹ Francis Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night*, *op. cit.*, p. 254.

³⁰ « [H]is latest note was post-marked from Hornell, New York, which is some distance from Geneva and a very small town; in any case he is almost certainly in that section of the country, in one town or another. », *ibid.*, p. 312-313.

³¹ Francis Scott Fitzgerald, « Image on the Heart », in *The Price Was High: The Last Uncollected Stories of F. Scott Fitzgerald*, M. J. Bruccoli (ed.), Londres, Quartet Books, 1979, p. 661-678.

³² « There are no Americans in the streets—maybe we belong at home now and always did. », *ibid.*, p. 671.

chemin du retour, encore prématuré sans doute, mais partent en automobile pour un voyage de noce en Italie.

Dans *Le Soleil se lève aussi*, le roman d'expatriation d'Hemingway de 1926, Jake Barnes déclare : « Partir dans un autre pays ne sert à rien. J'ai essayé tout ça. Tu ne peux pas échapper à toi-même en allant d'un endroit à un autre. Ça ne marche pas³³. » Cependant, dans cette œuvre, comme dans *Tendre est la nuit* de Fitzgerald, les personnages parcourent l'Europe frénétiquement, s'assurant avant tout d'être loin de chez eux, loin d'une Amérique qui n'a pas été à la hauteur de leurs espérances, ainsi que la Grande Guerre et ses conséquences l'ont mis nettement en lumière. Le retour à la maison demeure impossible, comme le proclament les titres de Thomas Wolfe, *Angé exilé, une histoire de la vie ensevelie* et *Angé banni*³⁴, pourtant les expatriés ne cessent d'écrire sur cette terre natale, cette nation des origines qu'ils fuient dans leur vie personnelle et dissimulent sous leurs décors fictionnels européens. L'autorité est européenne en apparence mais le bât blesse et c'est l'Amérique qui finalement est, *incognito*, la grande héroïne des romans de ces expatriés.

Écriture et exil

Dans la nouvelle « Les Nageurs³⁵ » de 1929, le protagoniste, Henry Marston, a passé huit ans en France et s'y est marié. Divisé en quatre parties, le texte alterne des décors urbains et naturels, français et américains et inclut deux traversées transatlantiques. Henry refuse de rentrer au pays malgré les propositions professionnelles alléchantes qui lui sont faites : « Il répondit vaguement que la vie était nettement moins chère à Paris, et se garda de dire ce qu'il pensait vraiment de la vie dans son propre pays³⁶ ». Malgré cet effort de politesse de compatriote, Henry trahit l'incertitude qui régit ses sentiments vis-à-vis de sa patrie d'origine et de celle d'adoption qu'il s'est choisie. L'utilisation de l'adverbe « vaguely » indique déjà qu'il élude, pour les autres et lui-même, les vraies raisons de son installation française. Le terme « home » utilisé de façon récurrente à travers toute la nouvelle indique clairement où se situe le nœud du problème pour le protagoniste. Si ce substantif est une référence à l'Amérique dans la citation précédente et dans le conseil professionnel du Juge Waterbury,

³³ « [...] going to another country doesn't make any difference. I've tried all that. You can't get away from yourself by moving from one place to another. There's nothing to that. », Hemingway E., *op. cit.*, p. 11.

³⁴ Thomas Wolfe, *Look Homeward, Angel, A Story of the Buried Life* [1929], New York, Scribner's, 1995. *You Can't go Home Again* [1934], New York, Harper Perennial, 1998.

³⁵ Francis Scott Fitzgerald, « The Swimmers », in *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, Matthew J. Bruccoli (ed.), Londres, Abacus, 1991, p. 495-512.

³⁶ « He spoke vaguely about being able to live more comfortably in Paris and restrained himself from stating his frank opinion upon existence *at home*. », *ibid.*, p. 496 (je souligne).

« Rentrez à la maison, mon petit³⁷ », quelques lignes plus loin, l'utilisation d'une anadiplose met en relief la polysémie du signifiant et toute l'ambiguïté fondamentale de cette notion à laquelle le protagoniste se trouve confronté :

Les problèmes que la vie lui posait ne pouvaient se résoudre qu'en France. Chaque jour, à midi, il laissait définitivement sept générations d'ancêtres virginiens derrière lui lorsqu'il rentrait déjeuner chez lui .

« Chez lui », c'était un élégant appartement, haut de plafond, situé rue Monsieur, et qu'on avait aménagé dans l'ancien palais d'un cardinal de la Renaissance – le genre d'appartement qu'il n'aurait jamais pu trouver en Amérique³⁸.

Si le terme « derrière » peut signifier ici oubli et effacement, il est aussi à interpréter comme ombre fantomatique dont ne se défait pas qui veut. Ainsi que se plaît à le rappeler Dick Diver à son fils dans *Tendre est la nuit*, le divorce des générations ne peut être que source de plaisanteries³⁹, le poids de l'héritage défiant toute tentative de rupture, même à l'aide d'une distance géographique d'envergure. C'est finalement la découverte de l'infidélité de son épouse, mise en scène par le narrateur dans un style presque français de vaudeville à la Labiche, qui incite Henry à rejoindre sa terre natale et à oublier son attachement temporaire à la France. Bien qu'il s'agisse en réalité d'un retour, l'Amérique va alors offrir le traditionnel motif d'une émigration chargée de promesses. Abordant la côte américaine, Henry fait preuve d'un enthousiasme patriotique occulté jusqu'alors par son expérience européenne et son dégoût pour une Amérique moderne qui a trahi ses racines. Nouvelle d'expatriation, « Les Nageurs » esquisse la carte d'un attachement malmené par la modernité. Henry trahit plus que tout autre personnage les tribulations intérieures de l'expatrié en proie à un désarroi suscité par une nouvelle Amérique urbaine sans scrupule. Sur le rivage de la Côte d'Azur, il a décidé de rentrer au pays et, sur la côte américaine, il s'entraîne régulièrement à la natation : « Passé le front des grands rouleaux, il pouvait admirer le rivage ocre et vert de l'ancien dominion

³⁷ « Come home, boy », *ibid.*

³⁸ « [...] the questions which Henry Marston's life propounded could be answered only in France. His seven generations of Virginia ancestors were definitely behind him every day at noon when he turned *home*. *Home* was a fine high-ceiling apartment hewn from the palace of a Renaissance cardinal in the Rue Monsieur—the sort of thing Henry could not have afforded in America. », *ibid.* (je souligne).

³⁹ « Sais-tu qu'on vient de voter une loi, en France, qui permet aux parents de divorcer d'avec leurs enfants ? », « Did you know there was a new law in France that you can divorce a child ? », Francis Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night*, *op. cit.*, p. 262.

avec le détachement tranquille d'un marsouin⁴⁰. » Si la référence animale a ici remplacée par celle, humain, des marins hollandais dans les dernières pages de *Gatsby le magnifique*⁴¹, la terre vierge des origines demeure la même et est toujours source d'émerveillement et de régénération. Alors que l'enracinement territorial est remis en question par l'expatriation de Henry au début et à la fin de la nouvelle, son attachement aux idéaux d'une Amérique originelle demeure sans faille, ainsi que le proclament les dernières lignes du texte :

On peut dire de la France que c'est un pays, de l'Angleterre, que c'est un peuple. Mais comment définir l'Amérique, qui est une idée incarnée, dont elle garde le caractère ? Elle est tout à la fois les tombes de Shiloh, et le visage grave, épuisé, angoissé, de ses grands hommes d'État, et les fils de fermiers qui sont morts en Argonne, pour une phrase déjà vide de sens alors que leurs corps ne sont pas encore desséchés. Elle est une adhésion du cœur⁴².

Une Amérique née du verbe, telle est la patrie que chérit Henry, une Amérique vierge qui a cédé le pas à une nation urbaine et trahi ses idéaux, telle est la nation qu'il explore depuis l'autre rive, depuis son expérience d'expatriation. Bien que l'ancrage géographique reste flou, Henry retournant en Europe après s'être assuré un divorce selon ses termes, les convictions morales sont solides, « l'adhésion du cœur⁴³ » ne part pas à la dérive.

À propos du poème de 1945 intitulé « Littoral » de Louis MacNeice, A. Haberer conclut : « Le lieu limite de la plage est donné à lire comme lieu où s'articulent la vie, la mort, la différence des sexes et la génération [...] »⁴⁴. Ces préoccupations hantent également le rivage méditerranéen puis la côte de Virginie et conduisent Henry à adopter un nouveau point de vue sur l'Amérique, ce qui oriente nécessairement celui de la narration puisqu'il en est le

⁴⁰ « Far out past the breakers he could survey the green-and-brown line of the Old Dominion with the pleasant impersonality of a porpoise. », Francis Scott Fitzgerald, « The Swimmers », *op. cit.*, p. 505.

⁴¹ « [...] progressivement je distinguais l'île ancienne qui avait fleuri jadis sous les yeux des marins hollandais – le sein vert et frais du Nouveau Monde. », « [...] gradually I became aware of the old island here that flowered once for the Dutch sailors' eyes – a fresh, green breast of the new world. », Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, *op. cit.*, p. 187.

⁴² Traduction de J. Tournier, *Fragments de paradis*, Paris, Omnibus, 1998, p. 472. « France was a land, England was a people, but America, having about it still that quality of the idea, was harder to utter—it was the graves at Shiloh and the tired, drawn, nervous faces of its great men, and the country boys dying in the Argonne or a phrase that was empty before their bodies withered. It was a willingness of the heart. », Francis Scott Fitzgerald, « The Swimmers », *op. cit.*, p. 512.

⁴³ *Ibid.*.

⁴⁴ Adolphe Haberer, « Du Littoral au littéral. À Propos d'un poème de Louis Macneice », in Adolphe Haberer et Josiane Paccaud-Huguet (eds.), *De La Littérature à la lettre*, Lyon, PUL, 1997, p. 26.

focalisateur interne. Son expérience d'expatrié est méprisée par l'amant de son épouse : « Qu'avez-vous en tête, Marston, demanda Wiese ? Emmener [vos fils] en France avec vous ? En faire des déracinés, comme vous⁴⁵ ? »

Mais Henry ne craint ni la dérive des flots, ni celle de l'expatriation, encore moins le naufrage de son mariage dont il ne soucie plus, il tient avant tout à ce que ses fils acquièrent les valeurs américaines qu'il chérit, ils seront donc élevés en Amérique même si lui choisit dans les dernières pages de repartir, pour un temps, en Europe.

Finalement tous ces textes à l'allégeance faussement européenne deviennent trace métafictionnelle répétant indéfiniment le motif de l'écriture comme né de la rupture et de l'exil, ainsi que l'exprime Joël Clerget dont l'approche suggère une symbiose entre expatriation et écriture :

Un point d'horizon. La mémoire sombre dans les sables de l'oubli. Là commence l'historique. Là débute une histoire. Écrire à partir d'un point de rupture. La nécessité d'écrire « puise sa vigueur dans la profondeur de l'exil. Elle témoigne du désir de retrouver les origines – l'enclos du lieu primordial et le temps d'avant l'histoire » écrit Louis Combet⁴⁶.

Freud déclarait : « L'écriture est à l'origine la langue de l'absent⁴⁷. » Dans cet esprit, depuis son point d'ancrage européen, Fitzgerald trace sans cesse le contour d'une Amérique disparue et il est évident que l'Europe n'offre jamais qu'un asile temporaire. D'ailleurs, Deleuze a bien remarqué cet ancrage national fondamental des écrivains américains quand il affirme : « L'expérience de l'écrivain américain est inséparable de l'expérience américaine, même quand il ne parle pas de l'Amérique⁴⁸. » Écrire depuis l'autre rive, écrire dans l'absence, il semble que toute la fiction expatriée de Fitzgerald devienne quête des origines mais aussi métaphore de l'acte d'écriture. « Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine⁴⁹ ? » s'interroge Roland Barthes. Questionnement sur la mère patrie depuis d'autres rivages, « Les Nageurs » se clôt précisément sur une comparaison maternelle : « Il était revenu vers son pays comme vers une mère généreuse, et en avait reçu beaucoup plus qu'il

⁴⁵ « “What’s your idea, Marston?” Demanded Wiese. “To take them [your sons] back to France and make them expatriates like yourself?” », Francis Scott Fitzgerald, « The Swimmers », *op. cit.*, p. 505.

⁴⁶ Joël Clerget, *L'Enfant et l'écriture*, Ramonville, érès, 2002, p. 23.

⁴⁷ Sigmund Freud, « Le Malaise dans la culture » [1930], in *Œuvres complètes*, Vol. 18, Paris, PUF, 1994, p. 278.

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de minuit, 2006, p. 76.

⁴⁹ Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, 1973. p. 75.

n'en attendait [...]»⁵⁰ » Alors que le navire s'écarte et la perception s'estompe, l'attachement demeure renforcé à tout jamais : « Du pont du *Majestic*, il regardait la ville s'éloigner, la côte s'éloigner, et il était en proie à un grand élan de bonheur et de gratitude, parce que l'Amérique était encore vivante [...]»⁵¹ » Qu'importe la distance, la mère patrie reste le point d'ancrage qui toujours ramène à lui le voyageur et l'écrivain expatriés et c'est bien là que réside l'autorité, même dans l'absence. Lucy Moore remarque :

Paradoxalement les plus perspicaces d'entre eux reconnaissaient que la vie à l'étranger leur permettait de considérer les États-Unis de façon plus clairvoyante, de mieux juger et critiquer ce qu'ils avaient laissé derrière eux. En réalité, leur séjour au loin intensifiait leur américanité plutôt que de la diluer et ce fut une puissante source d'inspiration pour beaucoup. Par la suite, également, les Américains de retour chez eux s'aperçurent qu'ils étaient contents de rentrer— que le familier avait un charme plus fort qu'ils ne l'avaient imaginé⁵².

Fiction d'expatriation, « Les Nageurs », comme plusieurs autres nouvelles de Fitzgerald et son roman *Tendre est la nuit*, offrent inlassablement le tracé d'une coupure qui est non seulement géographique mais aussi fondatrice d'écriture, ainsi que le suggère cette remarque de Clerget : « L'écriture témoigne de la coupure et de la séparation. Elle fait mémoire de la césure et de la disparition⁵³. » Plus qu'une littérature de l'expatriation, l'œuvre européenne de Fitzgerald appréhende l'expérience scripturale, comme expérience des limites, ainsi que Sollers a pu la définir dans son essai *L'écriture et l'expérience des limites*⁵⁴. L'écriture comme approche d'un vide, d'un manque, qu'elle n'annihilerait pas mais cernerait, telle est sans doute la référence métafictionnelle qu'esquisse le romancier dans son œuvre d'expatriation.

⁵⁰ « He had come *home* as to a generous mother and had been profusely given more than he asked [...] », Francis Scott Fitzgerald, « The Swimmers », *op. cit.*, p. 511-512 (je souligne).

⁵¹ « Watching the fading city, the fading shore, from the deck of the *Majestic*, he had a sense of overwhelming gratitude and of gladness that America was there [...] », *ibid.*, p. 512.

⁵² « The more insightful among them recognized that, paradoxically, living abroad made it possible to look more clearly at the United States, to better judge and comment on what they had left behind. Their time away actually intensified their Americanness, rather than diluting it, and this became a powerful inspiration for many. Then, too, returning Americans found that they liked being back home— that the familiar had charms more potent than they remembered. », Lucy Moore, *op. cit.*, p. 240-241.

⁵³ Joël Clerget, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁴ Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1971.

Fondée sur des textes, l'Amérique est liée au mot, elle est née du verbe et lui échappe tout à la fois, elle est un défi à l'écriture et l'incarnation de l'écriture elle-même ; afin de la cerner, Fitzgerald choisit un ailleurs, l'Europe, capable de dire l'Autre. Ainsi que le remarque Clerget, « L'écriture ne comble aucun vide, pas même le vide qu'elle circonscrit. Elle vient à nous sur le fond d'une séparation et d'une absence, qu'elle creuse, mais ne comble pas. L'écriture évide, elle fait faille⁵⁵. » Errance géographique, errance fictionnelle, l'œuvre de Fitzgerald célèbre une plénitude recouvrée selon le schéma esquissé par Barthes, « [...] la Littérature est le mode même de l'impossible, puisqu'elle seule peut dire son vide, et que le disant, elle fonde de nouveau une plénitude⁵⁶. » Abordant les « frontières de la conscience⁵⁷ » plus encore que les frontières nationales, l'œuvre fitzgeraldienne touche à l'indicible. Finalement, dépassant les autorités nationales, son écriture dit l'être dans son expérience intime de la vie bien au-delà de toutes frontières, elle explore l'inconnu et le manque et, comme le dit le romancier dans *Tendre est la nuit*, elle aborde « des choses impossibles à oublier, à anéantir, à absoudre⁵⁸. »

BIBLIOGRAPHIE

ALLEN, Frederick Lewis, *Only Yesterday: An Informal History of the Nineteen-Twenties* [1931], New York, Harper Perennial, 1992.

BARD, Christine, *Les Garçonnes*, Paris, Flammarion, 1998.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

_____, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BOUGAULT, Valérie, *Paris Montparnasse. A l'heure de l'art moderne 1910-1940*, Paris, Terrail, 1996.

BRUCCOLI, Matthew J., *Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, Londres, Cardinal, 1991.

⁵⁵ Joël Clerget, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁶ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 131.

⁵⁷ Voir note 1.

⁵⁸ « things unforgotten, unshriven, unexpurgated », *ibid.*, p. 91.

_____, *Fitzgerald and Hemingway: A Dangerous Friendship*, Londres, André Deutsch, 1995.

BRYER, Jackson R. et Barks Cathy, *Dear Scott, Dear Zelda. The Love Letters of F. Scott and Zelda Fitzgerald*, Londres, Bloomsbury, 2002.

CLERGET, Joël, *L'Enfant et l'écriture*, Ramonville, Érès, 2002.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de minuit, 2006.

FITZGERALD, Francis Scott, *The Letters of F. Scott Fitzgerald* [1963], A. Turnbull (éd.), Londres, The Bodley Head, 1964.

_____, *The Crack-Up with Other Pieces and Stories*, Londres, Penguin, 1965.

_____, « How to Live on Practically Nothing a Year », in *Afternoon of an Author* [1924], New York, Scribner's, 1968, p. 100-116.

_____, *The Price Was High: The Last Uncollected Stories of F. Scott Fitzgerald*, M. J. Brucoli (ed.), Londres, Quartet Books, 1979.

_____, *This Side of Paradise* [1920], New York, Scribner's, 1948.

_____, *The Great Gatsby* [1925], Harmondsworth, Penguin, 1982.

_____, *Tender Is the Night* [1934], New York, Scribner's, 1982.

_____, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, M. J. Brucoli (ed.), Londres, Abacus, 1991.

_____, *Fragments de Paradis : Love Boat et 63 autres nouvelles, Tendre est la nuit*, Jacques Tournier (trad. et ed.), Paris, Omnibus, 1998.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes*, vol. 18, Paris, PUF, 1994.

HABERER, Adolphe, « Du Littoral au littéral. À Propos d'un poème de Louis MacNeice », in Haberer, Adolphe et Paccaud-Huguet, Josiane (eds.), *De La Littérature à la lettre*, Lyon, PUL, 1997, p. 19-31.

- HEMINGWAY, Ernest, *The Sun Also Rises* [1926], New York, Scribner's, 1970.
- LEWIS, Sinclair, *Main Street* [1920], New York, New American Library, 1998.
- LEWIS, Sinclair, *Babbitt* [1922], Harmondsworth, Penguin, 1987.
- MOORE, Lucy, *Anything Goes: A Biography of the Roaring Twenties*, Londres, Atlantic Books, 2008.
- RULAND, Richard et BRADBURY, Malcolm, *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, Harmondsworth, Penguin, 1991.
- SOLLERS, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1971.
- STEIN, Gertrude, *Paris France* [1940], London, Peter Owen, 2003.
- TOMKINS, Calvin, *Living Well Is the Best Revenge* [1962], New York, New American Library, 1972.
- WOLFE, Thomas, *Look Homeward, Angel, A Story of the Buried Life* [1929], New York, Scribner's, 1995.
- _____, *You Can't go Home Again* [1934], New York, Harper Perennial, 1998.