



HAL
open science

“ La marge comme exploration de l’écriture dans
'Seymour: An Introduction' de J. D. Salinger ”

Agathe Berland

► To cite this version:

Agathe Berland. “ La marge comme exploration de l’écriture dans 'Seymour: An Introduction' de J. D. Salinger ”. Arselène Ben Farhat. Marge(s) et écriture(s) dans la littérature, Imprimerie Nouha éditions, pp.109-119, 2016. hal-02109399

HAL Id: hal-02109399

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02109399>

Submitted on 24 Apr 2019

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.

La marge comme exploration de l'écriture dans « Seymour : an Introduction » de J.D. Salinger

Agathe BERLAND

Pour le plus grand nombre, Jerome David Salinger est et restera le créateur de Holden Caulfield, l'adolescent rebelle de *L'Attrape-Coeurs*¹ qui en une soixantaine d'années aura baladé dans les rues de New York quelques dizaines de millions de personnes. Moins de lecteurs connaissent en revanche les autres « créations » de l'écrivain, et parmi elles Seymour Glass, figure hors-normes s'il en est, lecteur insatiable, poète, adepte de la pensée zen, génie et, incidemment, frère de Buddy Glass. Buddy, lui, est la projection littéraire de Salinger, le narrateur et prétendu auteur de la *novella* « Seymour : an Introduction »² dont le projet annoncé est de dresser un portrait de Seymour, disparu onze ans plus tôt.

- 1 J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, USA, Little, Brown and Company, 1951
- 2 J.D. Salinger, *Raise High the Roof Beam and Seymour : an Introduction*, USA, Little, Brown and Company, 1963 (1ère parution de « Seymour : An Introduction » : *The New Yorker*, 6 Juin 1959, p. 42-119) – Traduction française : Bernard Willerval, *Seymour, une introduction*, Paris, Robert Laffont, collection « Pavillons poche », 1964

Pour mener à bien sa tâche, le narrateur adopte une stratégie d'obliquité, privilégiant le détour pour mieux appréhender son objet, en saisir les subtilités et éviter de l'enfermer dans une caractérisation trop directe. Ce détour par la marge, qu'il soit conscient ou accidentel, invite à s'interroger sur le véritable dessein de Buddy qui, au-delà du portrait de son frère, aspire à une réflexion sur sa propre pratique d'écrivain. Dans cette longue nouvelle s'esquissent les portraits de deux hommes, mais aussi d'une écriture qui se joue des notions de linéarité et de fragmentation, refuse toute hiérarchisation de son contenu et finit par se prendre elle-même pour objet.

Linéarité et fragmentation

« Seymour : *an Introduction* » : le titre même de cette œuvre atypique de Salinger fonctionne comme une annonce, une illustration du refus revendiqué plus loin par son narrateur d'écrire des histoires qui comportent « un Début, un Milieu et une Fin » comme le préconisait son collègue Somerset Maugham. Ce titre témoigne aussi de la lucidité de Buddy quant à l'impossibilité de dresser un portrait satisfaisant de son frère, condamné qu'il est à ne rester qu'au seuil, à ne faire qu'effleurer son sujet, sans jamais pouvoir se targuer d'exhaustivité. Mais il révèle enfin et surtout son incapacité à mettre un point final à son travail et à faire le deuil de Seymour, autrement dit d'atteindre ce que les anglophones désigneraient du terme de *closure*, qui traduit à la fois l'idée de fermeture, d'achèvement, et d'acceptation. Il l'admet d'ailleurs, c'est presque toujours sur son frère qu'il écrit, implicitement comme dans « Teddy », ou explicitement dans « A Perfect Day for Bananafish », « Zooney » ou « Raise

High the Roof Beam, Carpenters »³. Si le lecteur peut aborder chacun de ces textes séparément, tous constituent en réalité des fragments dont la juxtaposition offre un portrait plus complet, bien que toujours inachevé, du personnage de Seymour. À chaque occasion, l'auteur en livre au lecteur une vision différente, multipliant approches et variations sur un même objet, tournant autour sans jamais lui faire face directement. C'est ensuite au lecteur de se saisir de ces fragments en marge les uns des autres et de les assembler, regroupant et recoupant les informations en sa possession pour construire tout au moins une ébauche de représentation de Seymour Glass.

De même qu'à l'échelle de l'œuvre complète de Salinger la connaissance du personnage de Seymour repose sur un dualisme entre le fragment et le tout, au sein de « Seymour » se dessine une tension constante entre continu et discontinu. D'une part, on a affaire à une écriture que l'on pourrait qualifier d'*extensive* : les phrases longues et tortueuses sont nombreuses, certaines se poursuivant sur plusieurs pages. Le narrateur se perd souvent dans des digressions d'ordre descriptif qui s'éloignent de l'idée originelle, entraînant le discours vers des périphéries initialement insoupçonnées, mais sans jamais briser la continuité de la lecture. Ces digressions sont fréquemment signalées sur la page, comme en témoigne notamment l'usage récurrent des tirets et des parenthèses. Dès les premières pages, le narrateur annonce son intention de jouer avec les signes typographiques en s'adressant à son lecteur en ces termes : « please accept from me this unpretentious bouquet of very early-blooming parentheses : (((()))). »⁴ (98). La présence de très nombreuses

3 Poussant le jeu du personnage alter ego encore plus loin, Salinger attribua ces nouvelles à Buddy Glass, bien qu'il n'allât pas jusqu'à les publier sous ce nom.

4 « acceptez, je vous prie, ce bouquet sans prétention de parenthèses

parenthèses dans le texte n'entrave pas vraiment la lecture: le lecteur impatient peut choisir de sauter ces parenthèses qu'il considère en marge du récit principal, bien que celles-ci en soient en fait partie prenante.

À l'écriture extensive, en apparence spontanée et impulsive, s'oppose l'écriture morcelée, celle qui hésite, qui trébuche et fait parfois achopper le lecteur. Cette dernière s'explique d'abord par l'absence de trame et la superposition d'anecdotes qu'il appartient au lecteur d'assembler et d'organiser pour se représenter le personnage de Seymour et lui donner sens. Mais surtout, la discontinuité du texte s'illustre par la transgression des limites entre texte et paratexte d'une part et entre texte et métatexte de l'autre⁵. C'est ainsi qu'au cœur de son monologue, le narrateur renvoie son lecteur à la préface (constituée de deux citations de Kafka et de Kierkegaard), lui imposant un retour en arrière qui brise la continuité du texte en renvoyant aux marges du paratexte. De plus, Buddy émet constamment des commentaires sur sa propre écriture, brisant définitivement l'illusion fictionnelle. Il nargue le lecteur en incluant sciemment des notes de bas de page dont il sait qu'elles n'ont pas leur place dans un récit de fiction et qu'elles cassent physiquement la linéarité de la lecture, le lecteur se voyant obligé de se reporter à un autre espace sur la page, en marge du texte principal. Salinger, se montrant si audacieux dans l'usage de la typographie, prend plaisir à malmenier la continuité du texte, ainsi que son lecteur, qu'il renvoie régulièrement vers les marges de la page et celles de la pratique créatrice.

précoces : (((())) . » (toutes les traductions de cet article sont de Bernard Willerval pour l'édition française)

5 Pour une étude de la digression et des rapports transtextuels tels que définis par Genette, voir Randa Sabry, *Stratégies discursives, digression, transition, suspens*, Paris, EHESS, 1992, p. 8

Remettre la marge au centre

Le jeu que Salinger entretient avec les limites du texte, ses renvois au hors-texte, la présence abondante de parenthèses, tirets et autres notes de bas de page sont autant d'illustrations d'une stratégie d'écriture visant à remettre en question la répartition hiérarchique traditionnelle entre marges et centre en faisant de la marge le lieu du sens. À la manière du narrateur proustien, Buddy se laisse porter par son écriture en de longues digressions narratives, sûr que ce vagabondage le mènera à quelque réponse. Certaines bribes de souvenirs, en apparence insignifiantes ou à première vue obscures pour le lecteur, sont celles qui permettent au narrateur d'approcher au plus près l'essence de son objet d'étude. Tenter d'accéder directement à l'essentiel serait une entreprise vouée à l'échec, le détour est nécessaire. Cette conception de l'écriture est indirectement exposée à la fin de « Seymour » par le personnage éponyme lorsqu'il s'improvise professeur de billes pour son frère : « « Could you try not aiming so much ? » he asked me, still standing there. « If you hit him when you aim, it'll be just luck. » »⁶ (202). Favorisant le détour, l'indirect, Buddy remet donc la marge au centre en recherchant l'essentiel dans le détail, l'accessoire, littéralement *ce qui donne accès*. C'est par la multiplication des anecdotes ou leur extension (avec par exemple un développement excursif de trois pages sur le visage et le sourire de son frère) qu'il espère atteindre l'essence de Seymour. Une autre manière pour le narrateur de faire de la marge le lieu du sens est de pointer vers une forme particulière de hors-champ du texte, à savoir le non-dit. Seymour est un être hors-normes (« much too

6 « « Ne pourrais-tu pas essayer de viser un peu moins longtemps ? Me dit-il. Si tu le touches en visant comme ça, tu auras de la veine. » »

large to fit on ordinary typewriter paper – any typewriter of mine, anyway »⁷ (151)) pour qui les techniques habituelles de description se révèlent inadéquates. À force de suspens, de conditionnel, de prétérition, énonçant sans cesse ce qu'il aurait pu développer si seulement les mots avaient existé, le narrateur renvoie le lecteur à ce qui ne peut être articulé et donc au hors-texte. Et c'est finalement cette impossibilité à trouver les mots justes, ce refus de figer le personnage de Seymour dans un portrait qui ne lui correspondrait pas, qui le définissent le mieux : paradoxalement c'est en avouant son incapacité à réaliser le portrait de son frère que Buddy le rend le plus saisissable pour le lecteur.

Mais si le narrateur de « Seymour » voit dans les marges le lieu du sens, le moyen d'accéder à l'essentiel, elles peuvent malgré tout constituer un lieu d'égarement. À force de chercher dans la marge le sens et l'essentiel, Buddy finit par s'y perdre et ne parvient plus à regagner le centre. Tout au long de l'œuvre, il n'a de cesse de rappeler au lecteur le but de son entreprise, pour en réalité se le rappeler à lui-même, car il sent qu'il est en passe de perdre la maîtrise de son sujet. En effet, Buddy se livre dans « Seymour » à une réflexion sur ses rapports avec son frère, cet homme aux multiples talents, admiré et adulé par l'ensemble de sa famille et avec qui il partage de nombreuses caractéristiques, morales et physiques. Le lecteur, constamment apostrophé par le narrateur, se retrouve témoin d'une longue séance de psychanalyse au cours de laquelle Buddy exprime tour à tour son admiration pour cet être exceptionnel et la jalousie, voire le complexe d'infériorité suscités en lui comme en chacun de ses proches.⁸

7 « beaucoup trop immense pour se laisser enfermer sur une feuille de papier machine ordinaire – sur le papier dont je dispose en tout cas »

8 Ainsi l'évoque-t-il à la dernière page : « my ego, my perpetual lust to share top billing with him » (212) (« mon égotisme, mon envie terrible de partager avec lui les compliments »)

L'exercice littéraire devient alors une véritable épreuve pour celui qui écrit, allant jusqu'à lui causer de réelles affections physiques, sueurs froides ou maladie. Dans « Seymour », le personnage éponyme est dépossédé de son statut de personnage principal et la marge se substitue au centre lorsque le « je » qui ne devait être que narrateur, le *seer* et *teller* dickinsonien (celui qui voit et qui rend compte) mentionné dans le texte, devient personnage, objet de sa propre écriture autant que sujet. Au bout du compte, ce n'est pas tant un portrait de Seymour que le lecteur découvre qu'une réflexion d'un écrivain sur lui-même et sur son écriture. Si le détour par la marge est perçu cette fois comme involontaire, pouvant soupçonner une mise en échec de l'écriture, celle-ci apparaît à nouveau comme le lieu du sens, l'endroit où se joue et se révèle l'essentiel.

Écrire sur l'écriture

S'il arrive dans « Seymour » que le narrateur perde, en apparence du moins, le contrôle de son écriture en s'égarant dans ses digressions, la marge n'en reste pas moins le lieu de l'autorité narratorielle. Digne descendant de Tristram Shandy, Buddy Glass digresse pour mieux se ressaisir de son écriture qu'il commente, décortique et analyse avec lucidité. Ses commentaires métadiscursifs lui permettent de réaffirmer ou de justifier ses choix, en amont ou en aval : pourquoi ne pas avoir parlé d'un sujet et pourquoi s'être éternisé sur un autre ? Buddy révèle au lecteur les ficelles de son travail et confirme qu'il est seul maître à bord. Car le dialogue qu'il prétend engager dès la première page avec son « old fair-weather friend the general reader »⁹ (96) et les nombreuses adresses

9 Son « vieil et brave ami le lecteur moyen »

directes au lecteur qui ponctuent la *novella*, ne participent pas nécessairement d'une stratégie de *captatio benevolentiae*. Le narrateur sait que la lecture de son travail sera laborieuse pour certains, et invite donc les lecteurs moins expérimentés à abandonner le livre au bout de quelques pages. Son attitude provocatrice, anticipant la réaction d'ennui ou de découragement de son public mais refusant d'en tenir compte, laisse penser qu'il n'écrit pas tant à l'attention d'un lectorat que pour lui-même. Lorsque l'on connaît Salinger et la réception de ses œuvres, on discerne en outre dans ces incartades métadiscursives un pied de nez aux critiques qui lui reprochaient à l'époque l'opacité de ses dernières œuvres de fiction sur la famille Glass. En marge du récit, Salinger réaffirme son autorité auctoriale et règle ses comptes avec la critique. En franchissant les limites du récit, ces commentaires métadiscursifs brisent définitivement l'illusion fictionnelle et une fois de plus le portrait de Seymour est relégué au second plan.

La tentation est grande de considérer que le narrateur de « Seymour » échoue dans son projet. En effet, les commentaires qu'il émet sur sa propre écriture et sur son égarement semblent trahir une volonté de reprise en main de son objet, en train de lui échapper. Tout au long de la *novella* est mis en scène un mouvement ambivalent d'éloignement et de recentrement, comme si le narrateur toujours se perdait pour tenter de revenir à son projet de départ : faire le portrait de Seymour. Or dès la préface, l'auteur annonce par le biais d'une citation de Kafka que la tâche est irréalisable. Buddy se heurte à l'impossibilité de saisir l'essence d'une personne et de la retranscrire sur le papier. Toujours à la recherche du mot juste, n'hésitant pas à laisser des blancs dans le texte lorsqu'il ne le trouve pas, il ne peut que constater l'impossibilité de dépeindre son frère comme il l'aurait souhaité. Seymour,

unique et incomparable, ne peut faire l'objet d'une description digne de sa valeur. Dans la dernière nouvelle de Salinger, « Hapworth 16, 1924 », Seymour lui-même illustre ce problème par une citation de Marcel Proust : « On ne trouve jamais aussi hauts qu'on avait espérés, une cathédrale, une vague dans la tempête, le bond d'un danseur ». Buddy échoue donc dans sa tâche de dresser un portrait à la hauteur de celui qu'il souhaite immortaliser. Mais était-ce réellement son intention ? Le véritable enjeu de « Seymour » se situe en fait sans doute non dans l'écriture du portrait mais dans le portrait de l'écriture qui s'y accomplit. L'auteur, à travers son personnage d'écrivain, mène une réflexion sur l'écriture en construction, commentant son propre texte à mesure qu'il se dépose sur le papier. Si elle reste une œuvre de fiction, cette *novella* s'apparente souvent plus à un soliloque ou un essai de par la quasi-absence de trame narrative et l'abondance de considérations métaréflexives, et oblige le lecteur à se libérer de son horizon d'attente s'il souhaite saisir au mieux la teneur du texte. « Seymour : an Introduction » est finalement avant tout une œuvre réflexive dans laquelle l'écriture n'est plus seulement un moyen mais un objet d'étude, qui s'avère aussi fuyant et insaisissable que son prétexte, l'inénarrable Seymour Glass, et qui comme lui pousse le narrateur en quête de réponses dans ses derniers retranchements, aux marges du texte.

À l'image de son personnage éponyme, « Seymour : an Introduction » est une œuvre atypique, située en marge des genres traditionnels, entre la fiction, le portrait et l'essai. Si le narrateur emploie une stratégie de contournement, au risque de finir par se perdre dans les méandres de sa propre écriture, c'est que son intention n'est pas seulement de produire un portrait. Dès la préface, les citations de Kafka et Kierkegaard

attestent de la conscience qu'a l'auteur de ne pouvoir mener à bien son projet. Ces deux citations, en marge du texte, attirent le regard du lecteur et l'encouragent d'emblée à porter son attention sur les marges et éclairent l'ensemble de la *novella* en ouvrant une réflexion sur l'écriture et sur la relation entre l'écrivain et ses personnages. Il est du reste difficile de déterminer qui de Seymour, de Buddy ou de l'écriture elle-même constitue le personnage central de l'œuvre. De même la hiérarchie traditionnelle entre marges et centre est mise à mal par la technique narrative de Buddy qui privilégie la marge comme lieu du sens. Elle est avant tout le lieu de l'exploration du « je » de l'écrivain, qui en écrivant sur les autres écrit inmanquablement sur lui-même, et ne cesse de s'interroger sur sa propre écriture.