



HAL
open science

La voix de Holden Caulfield : “ a brilliant tour-de-force ”

Agathe Berland

► To cite this version:

Agathe Berland. La voix de Holden Caulfield : “ a brilliant tour-de-force ”. Voix Singulières / Singular Voices, CLIMAS, Apr 2019, Bordeaux, France. hal-02109417

HAL Id: hal-02109417

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02109417>

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.

Voix singulières / Singular voices

Université Bordeaux-Montaigne, 11 avril 2019

La voix de Holden Caulfield : « a brilliant tour-de-force »¹

À la parution de l'unique roman de J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* à l'été 1951, le président du comité du Book-of-the-Month Club, Clifton Fadiman, écrit à propos de son personnage principal et narrateur, le jeune Holden Caulfield : « That rare miracle of fiction has again come to pass: a human being has been created out of ink, paper and the imagination. » (cité dans Gutwillig 3) Les critiques de l'époque ne sont pas unanimes quant à la qualité du roman, mais la majorité note tout de même la justesse de la voix de Holden, parfois malheureusement au détriment des personnages secondaires ou du développement de l'intrigue, à l'instar de Anne L. Goodman qui écrit dans le *New Republic*: « *The Catcher in the Rye* is a brilliant tour-de-force, but in a writer of Salinger's undeniable talent one expects something more. » (21) Ce « tour de force » tient à cette voix si vivante, qui agrippe le lecteur et l'enlace, le charme et le bouscule, et instaure une relation si particulière entre narrateur et narrataire. Le premier chercheur à s'être intéressé en détail au langage de Holden est Donald Costello, dans un article d'octobre 1959 intitulé tout simplement « The Language of *The Catcher in the Rye* ». Il insiste sur la double tâche qui attendait Salinger pour faire de son narrateur un personnage crédible et convaincant : à savoir que celui-ci devait être à la fois typique, représentatif des adolescents américains de la classe moyenne supérieure de la fin des années 1940, et unique, reconnaissable instantanément à ses idiosyncrasies langagières. Sur le premier point, il estime que l'écrivain a su relever le défi avec talent et attribue presque une valeur historique au langage de Holden qu'il voit avant tout comme le témoignage d'une époque : « In coming decades, *The Catcher in the Rye* will be studied, I feel, not only as a literary work, but also as an example of teenage vernacular in the 1950's. » (92) Le discours de Holden est en effet ponctué d'expressions argotiques typiques des années 1940 telles que « chew the fat », « horse around », « give the time » ou « give a buzz », avec pour conséquence d'ancrer profondément le roman dans son époque.

Toutefois, ce qui nous intéresse aujourd'hui c'est bien l'originalité de la voix du narrateur de *Catcher*, ce qui en fait non pas le représentant d'une génération, mais un personnage unique dans le paysage littéraire américain. Dans la suite de cette communication, je vais donc m'efforcer de mettre en lumière les ressorts de cette voix si singulière par des analyses stylistiques et narratologiques, tout en gardant à l'esprit que, peut-être encore plus que d'habitude, une grande

1 Goodman, Anne L., « Mad About Children », *New Republic* (July 16, 1951), p. 21.

partie de la force de ce roman lui aussi singulier repose sur des mécanismes de réception, d'identification et de projection relevant de l'affect et par conséquent plus difficiles à analyser de manière rigoureuse. J'avais dans un premier temps prévu de consacrer une partie de mon travail aux difficultés de traduction que pose un roman porté par une voix si singulière, mais il m'a fallu faire des choix et dans la mesure où la question de la traduction sera traitée dans plusieurs autres communications j'ai préféré ne pas l'aborder ici.

I- Une langue vivante

La spécificité principale du roman de Salinger est bien entendu la dimension orale du récit. Comme le Huck Finn de Twain avant lui, Holden s'adresse au lecteur comme on parlerait à un ami et ne cherche pas à travestir son langage pour se plier à des conventions sociales ou littéraires dont il n'a que faire (ou du moins le prétend-t-il). Pour s'assurer de la crédibilité de son narrateur, Salinger s'est donc tourné vers le *skaz*, un style littéraire dont l'écrivain britannique David Lodge donne la définition suivante :

Skaz is a rather appealing Russian word (suggesting “jazz” and “scat”, as in “scat-singing”, to the English ear) used to designate a type of first-person narration that has the characteristics of the spoken rather than the written word. In this kind of novel or story, the narrator is a character who refers to himself (or herself) as “I”, and addresses the reader as “you.” He or she uses vocabulary and syntax characteristic of colloquial speech, and appears to be relating the story spontaneously rather than delivering a carefully constructed and polished written account. We don't so much read it as listen to it, as to a talkative stranger encountered in a pub or railway carriage. (18)

Nous allons voir par la suite dans quelle mesure la voix de Holden s'intègre parfaitement dans cette définition, mais on peut d'ores et déjà signaler que le *skaz* a été à une époque un moyen pour les écrivains américains de s'émanciper des traditions littéraires anglaise et européenne et de se créer une identité propre, une *voix singulière* donc.

Par ailleurs, l'américanité du narrateur de *Catcher* transparaît dans l'aisance avec laquelle il manie l'anglais et le jeu qu'il mène avec les différents niveaux de langue, parfois au sein d'une même phrase :

The thing is, you didn't know Stradlater. I knew him. Most guys at Pencey just *talked* about having sexual intercourse with girls all the time – like Ackley, for instance – but old Stradlater really did it. I was personally acquainted with at least two girls he gave the time to. That's the truth. (63)

On observe ici un fort contraste entre l'utilisation d'un registre soutenu (« to be acquainted with » au lieu de « to know », « sexual intercourse » au lieu de « sex ») et celle d'un langage familier (« guys », « old », « gave the time to »). Cette pratique, répétée tout au long du roman, est typique

de la littérature américaine qui, pour reprendre les mots de Pierre-Yves Pétillon dans *Histoire de la littérature américaine*, « s'est écrite sur un double registre, dans une langue hybride » (14). Ainsi, l'un des traits caractéristiques du langage de Holden, comme le souligne Donald Costello, est sa grande adaptabilité, qui passe aussi par la capacité du jeune homme à détourner de manière tout à fait spontanée la nature grammaticale des mots, transformant par exemple les noms en adjectifs ou en adverbes (cf exemples Costello powerpoint). La répétition fréquente du procédé contribue à faire de la langue du narrateur une langue foncièrement *vivante*, perpétuellement mouvante, à l'image de celui qui la manie. Car en arpentant pendant trois jours les rues de New York, Holden se bat contre toute forme de sédentarisation ou d'achèvement (on rappellera que *Catcher* appartient au genre des *coming-of-age novels*, ces romans qui mettent en scène une sortie souvent difficile de l'enfance).

Le mouvement de la voix de Holden est également rendu sur le papier par une attention toute particulière à la prosodie. Celle-ci est notamment mise en valeur par l'utilisation abondante des italiques, destinées à retranscrire les inflexions de la voix du personnage. Quelques exemples : « if you thought about him *too* much, you wondered what the heck he was still living for. » (10) ; « I don't know, and I don't give a damn. How 'bout sitting *down* or something, Ackley kid ? You're right in my goddam light. » (28), « *Boy*, was I nervous. » (133), « What a goddam *fool* I was. » (171) Bien sûr l'utilisation des italiques comme marqueur d'intonation n'a rien de révolutionnaire, il s'agit d'un « dispositif littéraire de l'oralité » très commun, mais c'est la fréquence du procédé qui autorise à mon sens à le considérer comme source de singularité dans le cas de Holden. De la même façon, Salinger n'a pas inventé le mot *phony* (que l'adolescent emploie alternativement comme adjectif et comme nom pour désigner l'hypocrisie, la fausseté, le mensonge ou l'imposture), mais comme le souligne Kenneth Hamilton, le terme, par ailleurs moins usité aujourd'hui, reste inmanquablement associé au personnage de Salinger pour tous ceux qui ont lu le roman, et pour qui la signification du mot a d'ailleurs pu changer sous son influence. En effet, François Happe, auteur de la première thèse française sur Salinger, estime que les termes *phony* et *phoniness* sont employés plus de quarante fois dans le texte, et ce uniquement par Holden (123).

La singularité de la voix de Holden tient donc d'abord à quelques idiosyncrasies langagières que certains critiques et chercheurs ont d'ailleurs tenté de reprendre dans un mélange d'hommage et de parodie en écrivant leurs articles « à la manière de » Holden. De toutes les tentatives qu'il m'a été donné de lire, le résultat est toujours au mieux maladroit, au pire ridicule, ce qui tend à renforcer l'idée que la voix du personnage de Salinger est inimitable, et ce sans doute parce qu'elle n'est pas qu'affaire de simples éléments lexicaux mais se voit chargée d'une intentionnalité forte, qui passe en particulier par l'instauration d'une relation à la fois directe et ambivalente (j'ai conscience de l'oxymore) au lecteur.

II- Les trémolos de la narration

La narration de Holden repose dès l'ouverture du texte sur un paradoxe de taille : alors que le jeune homme dit souffrir de l'impossibilité d'établir une communication sincère avec les personnes qui l'entourent dans une société aussi matérialiste qu'hypocrite, il apparaît bien vite que les difficultés qu'il éprouve à se faire comprendre viennent tout autant de lui que de ses interlocuteurs. Donald Costello explique en effet que la richesse du vocabulaire employé par Holden, souvent argotique, repose notamment sur sa polysémie. Il relève par exemple pas moins de sept sens différents pour le mot « crap » dans le roman. Il en va de même pour des adjectifs comme « lousy », « pretty », « crumby », « terrific », « quite », « old », « stupid », « crazy », ou pour une expression comme « It killed me. », qui indique simplement « un haut degré d'émotion » (« a high degree of emotion – any kind » [98]). Il peut arriver que Holden l'emploie dans une situation particulièrement amusante (« Sensitive. That killed me. That guy Morrow was about as sensitive as a goddam toilet seat. » [72]), ou touchante (« Then what she did – it damn near killed me – she reached in my coat pocket and took out my red hunting hat and put it on my head. » [274]), ou au contraire douloureuse (« Then she turned her back on me again. It nearly killed me, but I didn't say anything. » [269]). Malgré la multiplication des expressions polysémiques, on discerne chez le narrateur une peur constante de voir ses propos mal compris ou mal interprétés, ce qui l'amène souvent à reconsidérer ou amender ses déclarations : « They're *nice* and all – I'm not saying that – but they're also touchy as hell. » (3), « And I didn't know anybody there that was splendid and clear-thinking and all. Maybe two guys. If that many. » (4), « She can be very snotty sometimes. She can be quite snotty. » (217) Mais paradoxalement ces efforts pour conférer de la précision à ses propos sont contrebalancés par une propension à exagérer, qui sape la crédibilité du discours. Ainsi, on trouve des expressions telles que « in about a thousand magazines » (4), « for around ten hours » (57) ou « for about the fiftieth time » (62). Les formules hyperboliques de Holden contribuent bien entendu à la dimension comique du roman, mais elles traduisent surtout les efforts désespérés du personnage pour s'assurer de la bonne compréhension de ses propos.

Et pourtant, son discours est marqué par une imprécision susceptible d'aller jusqu'à l'indétermination. Les termes vagues, voire vides de sens tels que les expressions « stuff », « that sort of things » ou les marqueurs d'oralité « you know » et « and all » participent largement à la construction de la voix de Holden. Mais il serait trompeur de considérer ces choix linguistiques comme la marque d'une indifférence ou d'une forme de légèreté de la part du narrateur. Au contraire, comme le formule très bien Marie-Christine Lemardeley, « le cliché n'est pas employé pour lui-même, il sert à voiler l'affectif ; la fonction phatique masque la fonction émotive. » (171) Si l'on s'intéresse par exemple au cas de l'expression « and all », répétée un très grand nombre de fois

tout au long du roman, on remarque qu'elle cristallise à elle seule toute la pudeur du narrateur. Parfois, elle laisse penser que Holden lui-même ne sait pas ce que ce « and all » renferme ou implique. Ainsi, lorsqu'il déclare, « I thought of giving old Jane a buzz, to see if she was home yet and all, but I wasn't in the mood. » (137), on comprend que s'il ne va pas au bout de son envie, c'est parce qu'il ne saurait pas quoi dire à la jeune fille dont il est amoureux. Dans d'autres cas, « and all » suggère un refus du narrateur de confronter ce qu'il ressent vraiment, d'affronter ses peurs et son mal-être, ce que l'on voit bien dans l'exemple suivant : « I wasn't sleepy or anything, but I was feeling sort of lousy. Depressed and all. I almost wished I was dead. » (118) L'expression indéfinie et englobante « and all » lui permet de ne pas rentrer dans des détails qui risquent d'accentuer son mal-être et lui offre en quelque sorte la possibilité de refouler temporairement ses angoisses. On retrouve cette même stratégie d'évitement lorsque Holden parle de sexualité : « Old Luce. What a guy. [...] The only thing he ever did, though, was give these sex talks and all, late at night when there was a bunch of guys in his room. He knew quite a bit about sex, especially perverts and all. » (185) De manière presque systématique dans le roman, le jeune homme a recours à cette expression lorsqu'il en vient à parler de sexe, signifiant par là sa pudeur et sa gêne à aborder le sujet. Enfin, il arrive que « and all » exprime quelque chose de plus profond pour le personnage, un sentiment fort qu'il ne parvient pas à formuler. Il emploie l'expression lorsqu'il raconte à sa petite sœur Phoebe son fantasme de devenir le « catcher in the rye » : « I'd just be the catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be. » (225) Si Holden se contente d'expliquer qu'il aimerait passer sa vie à rattraper des enfants sur le point de tomber d'une falaise, l'expression « and all » permet en quelque sorte le passage du littéral au métaphorique, en ouvrant la voie à l'interprétation symbolique de ce geste, présente dans son inconscient mais impossible à mettre en mots. L'emploi d'expressions indéfinies et englobantes comme « you know » et « and all » dépasse donc la simple illusion d'oralité et la simple fonction phatique pour servir un but précis dans la narration de Holden qui se réfugie derrière leur caractère évasif et y dissimule une charge émotive trop lourde pour être confrontée de manière frontale.

Le désordre émotionnel dont elles sont le signe trouve par ailleurs son pendant littéraire dans la figure de la digression, omniprésente dans le roman, que celle-ci soit de nature descriptive, narrative ou métadiscursive. Il faut préciser que dans *Catcher*, la trame diégétique du récit est très mince : au cours des trois jours de fugue du personnage, les événements sont peu nombreux et souvent anecdotiques (on est loin des aventures de Huckleberry Finn par exemple). En raison de la ténuité de l'intrigue, la réflexion introspective prime sur l'action et par conséquent les digressions, par définition dotées d'un statut secondaire, semblent composer le cœur du roman. La pratique digressive, qui est présentée comme « le soleil de la lecture » par le narrateur du *Tristram Shandy* de Sterne (lui-même maître incontesté de cette figure de style), est à la fois louée et redoutée par

Holden. En effet, elle traduit autant la passion du personnage que son égarement, et est en cela souvent symptomatique d'un trop-plein d'émotions. En prenant la défense d'un camarade sans cesse rabroué en cours d'expression orale pour son incapacité à suivre le fil de son récit, Holden fait l'éloge de la digression, qui confère spontanéité et vitalité à la narration et se présente comme une source de révélation pour l'énonciateur, qui lâche en quelque sorte prise pour se laisser porter par ses mots. Cette démarche est aussi celle que l'on retrouve dans la pratique psychanalytique, avec la méthode de l'association libre, qui invite le patient à se laisser aller à oraliser tout ce qui lui vient à l'esprit, ce qui permet notamment de couper court aux stratégies de refoulement qu'il a pu mettre en place jusque là. Pourtant Holden, qui redoute la mise à nu de ses sentiments, se méfie malgré tout de cette parole spontanée, ces cris du cœur qui risquent de trahir ses failles et ses faiblesses. Il redoute ce qu'il perçoit comme des débordements révélateurs d'une forme de folie. Cette méfiance est par exemple visible dans les commentaires qu'il émet sur ses échanges avec Sally, une jeune fille qu'il désire et méprise à la fois, qui laissent entendre qu'il ne peut pas se faire confiance : « Then, just to show you how crazy I am, when we were coming out of this big clinch, I told her I loved her and all. It was a lie, of course, but the thing is, I *meant* it when I said it. I'm crazy. I swear to God I am. » (163)

Présentée alternativement comme féconde et dangereuse parce qu'elle est le lieu de l'intimité, voire de la mise à nu du narrateur, la digression est avant tout dans le roman le signe de son échec à contenir une parole vagabonde. Son inaptitude à organiser son discours se fait jour dès l'incipit, le livre s'ouvrant sur une page entière de digression avant d'accéder au récit proprement dit. Dans un premier temps, Holden revendique le pouvoir de la digression, qui traduit son positionnement par rapport à une norme bien établie, mais très vite l'ambiguïté de la figure s'affiche comme l'un des enjeux du texte de Salinger : si celle-ci s'apparente à un espace de liberté sans limite, elle présente en revanche le danger d'un égarement potentiellement sans retour : « [I]a digression prolifère en un labyrinthe de paroles infini, monstrueux, dont l'architecte fou aurait perdu tout à la fois l'issue et le dessein. » (Sabry 66) Il devient alors indispensable pour le narrateur de *Catcher* d'accepter de renoncer à cet espace de liberté et de tenter de retrouver une maîtrise sur ses mots, une entreprise qui passe là encore par l'emploi de la digression, cette fois dans sa dimension métadiscursive.

Lorsqu'elle fait fonction de métadiscours, la digression constitue à la fois un aveu de l'échec des mots à dire les choses et une tentative de remédiation de cet échec, à travers laquelle le narrateur s'efforce de rattraper et de discipliner sa parole rebelle et insubordonnée. Parce qu'il est dépassé par ce flot de paroles qu'il peine à réprimer, Holden se voit constamment contraint de requalifier ses propos, de les préciser ou de les expliquer. Le verbe *mean* est ainsi fréquemment employé pour affiner sa pensée. Il peut s'agir de simplement renforcer son propos : « All of a

sudden, I decided what I'd really do, I'd get the hell out of Pencey – right that same night and all. I mean not wait till Wednesday or anything. » (66) Parfois il permet d'expliquer ce qui ne serait pas perceptible d'emblée : « You'd like her. I mean if you tell old Phoebe something, she knows exactly what the hell you're talking about. » (88) Mais à force d'être répétée à outrance, l'expression finit quelquefois par se vider de tout sens, attirant l'attention sur la circularité et le piétinement du propos de Holden : « After a while, if I didn't see them, if they didn't come in the room, or if I didn't see them in the dining room for a couple of meals, I sort of missed them. I mean I sort of missed them. » (243) La nature tautologique de certaines phrases comme « Boy, she really gets something on her mind when she gets something on her mind. » (216), évoque l'absence de toute progression chez ce personnage qui se refuse à grandir et à entrer dans l'âge adulte. De même, il s'emploie à mettre son propos à distance en multipliant les prétéritives, à la fois par refus de toute forme d'achèvement (car l'achèvement, comme l'entrée dans l'âge adulte, serait pour lui mortifère) et pour s'assurer de l'intérêt et de l'attention du lecteur. On notera que le roman s'ouvre et se ferme sur des figures de prétéritive (pointant l'aspect circulaire de l'expérience du personnage) : « If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. » (3) / « That's all I'm going to tell about. I could probably tell you what I did after I went home, and how I got sick and all, and what school I'm supposed to go to next fall, after I get out of here, but I don't feel like it. » (276) De plus, aux prétéritives viennent s'ajouter des analepses destinées à remédier aux failles de la narration, comme dans l'exemple suivant : « 'Hello, sir,' I said. 'I got your note. Thanks a lot.' He'd written me this note asking me to stop by and say good-bye before vacation started, on account of I wasn't coming back. » (11) Toutes ces figures de style, de la digression métadiscursive à l'analepse en passant par la prétéritive ou la requalification du propos se manifestent comme des signes supplémentaires de l'oralité du récit. En effet, un texte écrit peut être raturé, modifié, effacé, reformulé, tandis que la parole orale, une fois prononcée, ne peut être déditée. Elle est alors commentée, requalifiée, précisée, comme s'y emploie Holden dans *Catcher*.

En conclusion, je dirais que ce qui fait la singularité de la voix de Holden, c'est peut-être sa constante ambivalence. Le personnage, qui occupe lui-même une position liminale, coincé entre l'enfance où il n'a plus sa place et l'âge adulte qui le dégoûte et le terrifie, est à la fois caricatural et fondamentalement insaisissable. Sa voix est à la fois typique (d'une génération, d'une époque), et unique (elle est reconnaissable entre toutes). Son récit alterne entre épanchement et retenue, sincérité et manipulation : le choix du terme « trémolo » n'était pas anodin, puisque le mot désigne un « tremblement de la voix indiquant une forte émotion, souvent feinte ou exagérée. » Car la

narration de Holden semble essentiellement guidée par l'affect et le désir de trouver chez son narrataire une oreille attentive et compréhensive, quitte à user de stratagèmes pour conserver cette attention. Toutefois, on perçoit également chez le narrateur un véritable plaisir à jouer avec les mots et la langue, à se laisser porter par sa propre voix et à la faire résonner inlassablement, sans doute parfois uniquement pour la beauté du geste. Bien plus qu'un énième adolescent tracassé par l'inéluctable passage à l'âge adulte, Holden est aussi (et je terminerai sur ces mots de Jean-Yves Pellegrin) un « montreur de mots, [qui] organise la parade d'un langage qui se donne en représentation » (Pellegrin, 184).

Bibliographie

- Costello, Donald P. « The Language of *The Catcher in the Rye* ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 92-104.
- Goodman, Anne L. « Mad About Children ». *New Republic* (July 16, 1951).
- Gutwillig, Robert. « Everybody's Caught *The Catcher in the Rye* ». *J.D. Salinger. Reviews, essays, and critiques of The Catcher in the Rye and other fiction*. Eds. Marvin Laser and Norman Fruman. New York : The Odyssey Press, 1963. 1-5.
- Happe, François. « L'évolution de Jerome David Salinger ». Thèse de doctorat. Université de Paris-Sorbonne, 1978.
- Lemardeley, Marie-Christine. « Dire ou ne pas dire : la vérité selon Holden Caulfield ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 169-180.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. 1992. London : Vintage Books, 2011.
- Pellegrin, Jean-Yves. « Juste avant le cri. *The Catcher in the Rye*: une voix dans les ruines ». *Profils Américains 14 : J. D. Salinger*. Éd. Sylvie Mathé. Montpellier : Publications Montpellier 3, 2001. 181-198.
- Pétillon, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*. 1992. Paris : Fayard, 2003.
- Sabry, Randa. *Stratégies discursives, digression, transition, suspens*. Paris : EHESS, 1992.
- Salinger, J.D., *The Catcher in the Rye*. 1953. Boston : Little, Brown and Company, 2001.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. 1759-1767. St Ives : Wordsworth Classics, 2009.