



**HAL**  
open science

**L'expression de la voix de l'enfant et de l'adolescent  
dans 'The Catcher In The Rye' de J.D. Salinger et 'La  
Vie devant Soi' de Romain Gary (Émile Ajar )**

Kevin Le Bars

► **To cite this version:**

Kevin Le Bars. L'expression de la voix de l'enfant et de l'adolescent dans 'The Catcher In The Rye' de J.D. Salinger et 'La Vie devant Soi' de Romain Gary (Émile Ajar ). Littératures. 2012. dumas-00702582

**HAL Id: dumas-00702582**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00702582>**

Submitted on 30 May 2012

**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.

Université Stendhal ( Grenoble 3 )  
UFR Lettres et Arts  
Département de Lettres modernes

**L'expression de la voix de l'enfant et de l'adolescent dans *The Catcher In The Rye* de J.D Salinger et *La Vie devant Soi* de Romain Gary ( Emile Ajar )**

Rapport de recherche du parcours  
M1 PLC spécialité  
littérature

Présenté par :  
Kevin  
Le Bars  
mai 2012

Sous la direction de :  
Anne-Marie Monluçon

## PLAN THÉORIQUE DU MÉMOIRE DANS SON ENSEMBLE

### **PARTIE I : la narration enfantine/adolescente comme recreation de la parole auctoriale**

**L'émergence de la voix de l'enfant : Genèse des récits, influence de l'environnement biographique et textuel**

**I) Des récits à dimension autobiographique ? (Une voix enfantine/adolescente qui se fonde sur celle auctoriale passée et contemporaine à l'écriture )**

**A) Un possible reflet de l'auteur dans l'enfant, l'adolescent narrateur ( Salinger = Holden ?)**

**B ) La guerre et ses séquelles dans la parole narratrice ( la voix enfantine comme expression cathartique )**

- 1) La prégnance du thème de la Mort dans les propos enfantins (un oxymore formel )
- 2) Le positionnement du héros enfantin/adolescent par rapport au thème de la violence
- 3) Le besoin d'objets et d'entité protectrices ; conditions préalables au récit ?
- 4) La recreation idéalisée d'une nouvelle figure paternelle : une réconciliation possible avec une parole adulte ( parallèle entre M. Antolini et Ramon )

**C) des vies d'auteurs et des voix enfantines/adolescentes qui s'entrecroisent et divergent**

- 1) Romain Gary et J.D Salinger : éléments biographiques d'un possible rapprochement
- 2) *The Catcher in the Rye* et *La Vie devant Soi* : deux romans aux modalités d'écritures très différentes
- 3) Quels narrateurs pour quelles paroles : Holden Caulfield et Momo, deux figures de l'enfance/adolescence très distinctes (différentes)

**II) des récits palimpseste ? Le phénomène d'intertextualité**

**A) l'inscription des récits dans l'histoire littéraire**

**B) l'inscription des récits dans la production personnelle, l'Oeuvre de l'auteur**

### **PARTIE II : la narration enfantine/adolescente comme construction stylistique**

**I) Un dispositif stylistique : Une modalité d'expression spécifique ( La parole du narrateur comme monologue intérieur )**

**II ) La question de l'artificiel et de la véracité d'un langage construit**

**A) Un langage fictionnel reflétant celui réel ?**

**B ) Une création stylistique entraînant l'incompréhension : le reproche de l'Artificiel**

**C) *The Catcher In The Rye* et la question du sur-marquage des stylèmes enfantins/adolescents**

dans l'énonciation :

D) La Vie devant Soi et la question de la parole de l'adulte derrière celle de l'enfant :

E) La pluralité des registres (plusieurs registres en même temps )

### III) Le rire, un outil stylistique ?

A) L'humour

B) L'ironie et l'humour noir

### IV) Voix enfantines/adolescentes et transgressions langagières

A) de l'usage de la vulgarité

B) L'argot et ses liens avec l'oralité :

### V) Le principe de l'instabilité et du mouvement dans la narration : une langue en perpétuelle évolution

### VI) Le langage enfantin/adolescent en conscience : une langue autoréflexive

A) La conscience linguistique du narrateur

B) Le langage enfantin/adolescent comme création poétique

1) le langage adolescent comme style, comme nouvelle poétique

2) Inventions langagières et traductions

### VII) La voix ingénue comme outil de dénonciation ( l'engagement politique des récits ) et de rébellion :

## **PARTIE III : La voix du narrateur enfantin/adolescent : une permanente création dialogique tentant d'exprimer par suggestion et investissement lectorial un message proche d'un indicible périverbal**

### I) La voix enfantine/Adolescente comme discours adressés :

A) Une parole dialogique adressée

B) Double énonciation et réception lectoriale

### II) L'idéalisme et l'absolu de la voix enfantine/adolescente : Le thème de l'indicible et de son dépassement

A) Le paradoxe du récit enfantin/adolescent : une voix "en creux" pour exprimer l'indicible

1) L'absolu de l'enfant/l'adolescent ( un idéal d'intransigeance )

2) Une lutte contre l'incommunicabilité

3) Écriture et techniques de l'écrivain

a) Une première approche

b) Une autre technique : le principe de l'inversion (antiphrases, dire le contraire de ce que l'on veut dire )

**B) Solitude de la voix enfantine/adolescente et thème de la quête ( de reconnaissance, d'amour, de compréhension et d'un interlocuteur )**

1) Les affects et l'amour dans *La Vie devant Soi* et le *Catcher in The Rye* : un langage périverbal ?

2) Une sortie de l'isolement, un échange et une compréhension enfin possible ( un parallèle : la relation maternelle pour Momo/ fraternelle pour Holden )

## Sommaire de la partie rédigée

Abréviations et conventions.....	p.6
remarque .....	p.7
Introduction .....	p.8
<b>PARTIE II : la narration enfantine/adolescente comme construction stylistique</b> .....	p.13
<b>I) Un dispositif stylistique : Une modalité d'expression spécifique ( La parole du narrateur comme monologue intérieur</b> .....	p.15
<b>II ) La question de l'artificiel et de la véracité d'un langage construit</b> .....	p.17
A) Un langage fictionnel reflétant celui réel ?.....	p.17
B ) Une création stylistique entraînant l'incompréhension : le reproche de l'Artificiel .....	p.21
C) <i>The Catcher In The Rye</i> et la question du sur-marquage des stylèmes enfantins/adolescents dans l'énonciation.....	p.22
D) <i>La Vie devant Soi</i> et la question de la parole de l'adulte derrière celle de l'enfant.....	p.26
E) La pluralité des registres (plusieurs registres en même temps ) .....	p.28
<b>III) Le rire, un outil stylistique ?</b> .....	p.29
A) L'humour.....	p.29
B) L'ironie et l'humour noir.....	p.35
IV) Voix enfantines/adolescentes et transgressions langagières.....	p.38
A) de l'usage de la vulgarité.....	p.39
B ) L'argot et ses liens avec l'oralité.....	p.43
V) Le principe de l'instabilité et du mouvement dans la narration : une langue en perpétuelle évolution.....	p.49
<b>VI ) Le langage enfantin/adolescent en conscience : une langue autoréflexive</b> .....	p.52
A) La conscience linguistique du narrateur.....	p.52
B) Le langage enfantin/adolescent comme création poétique.....	p.57
1 ) le langage adolescent comme style, comme nouvelle poétique.....	p.57
2) Inventions langagières et traductions.....	p.62
<b>VII )La voix ingénue comme outil de dénonciation ( l'engagement politique des récits ) et de rébellion</b> .....	p.63
<b>Annexes</b> .....	p.67
• <i>Comin Thro' The Rye</i> de Robert Burns .....	p.68
• PARTIE I : la narration enfantine/adolescente comme recreation de la parole auctoriale	p.69
• PARTIE III : La voix du narrateur enfantin/adolescent : une permanente création dialogique tentant d'exprimer par suggestion et investissement lectorial un message proche d'un indicible périverbal.....	p.77
Bibliographie .....	p.91
Remerciements.....	p.98

## Abréviations et conventions

Toutes les traductions sont de notre fait ( dans le cas contraire la mention du traducteur apparaît explicitement à la suite de l'élément cité).

Les crochets [ ] correspondent par convention à des éléments supplémentaires introduits par le traducteur.

Tous les italiques et soulignés sont présents dans les textes originaux sauf mention du contraire ( nous soulignons : n.s, nous mettons en italique : n. i ).

Les éditions par défaut sont les suivantes :

- GARY, Romain, *La Vie devant Soi*, Paris, Mercure de France, (1975), Paris, Gallimard, 2005 (10ème tirage )
- SALINGER, Jerome David, *The Catcher in the Rye*, Boston, Londres, New York, Little, Brown and Company, (1951), Boston etc, Little Brown and Company, 1991

Lorsque seul le numéro de page est donné, c'est à ces éditions qu'il est fait référence.

La traduction du *Catcher in The Rye* par défaut est celle d'Annie Saumont ( celle de Sébastien Japrisot étant retirée de la vente par l'éditeur ) :

- SALINGER, Jerome David, *The Catcher in the Rye*, (1951), traduction nouvelle par Annie Saumont sous le titre *L'Attrape-cœurs*, Paris, R. Laffont, 1986

remarque :

Les modalités du master PLC lettres et arts spécialité littérature imposent de présenter le rapport de recherche dès la fin de la première année. En conséquent il est attendu que seule une partie du mémoire soit rédigée pour une taille moyenne de cinquante pages. Nous avons néanmoins indiqué en annexes la majorité des éléments théoriques et des citations ou exemples que nous aurions fait intervenir dans les parties restantes s'il nous avait été donné de les rédiger.



## Introduction

Le deux décembre 1980 Romain Gary se suicidait d'une balle de revolver à Paris et recevait des funérailles nationales. Six jours plus tard le célèbre chanteur anglais John Lennon était abattu à New-York par un déséquilibré<sup>1</sup> prétendant trouver la justification de son acte dans le roman de J.D Salinger. Rien ne paraît relier ces deux événements. Pourtant ils révèlent l'importance et l'impact qu'eurent les deux écrivains sur les mentalités de leurs contemporains. Leurs influences respectives marquèrent plus d'une génération et continuent de faire l'objet d'études. On remarque en outre que le *Catcher In The Rye*<sup>2</sup> (paru en 1951) et les derniers ouvrages de Gary, ceux signés Ajar, partagent plus d'une caractéristique : tout d'abord ils se caractérisent par des constructions narratives très similaires ( souvent à la première personne avec un narrateur homodiégétique) et des propos tenus dans une langue transgressive, orale et souvent argotique. Ensuite ils accordent une place privilégiée à l'enfance ou pour être plus précis à l'enfance/adolescence : un des derniers romans les plus médiatiques de Gary étant *La Vie devant Soi* (paru en 1975) (même si la paternité de l'œuvre n'est alors pas encore publique ). Ce récit fictionnel a pour narrateur Momo, un jeune clandestin d'origine magrébine élevé par une ancienne prostituée juive ayant connu les camps de concentration. Le roman met en scène sa déshérence en marge de la société et de ses institutions ainsi que sa quête d'identité à travers ses rencontres et périples au sein de la capitale. Parfois pathétique, souvent comique cette narration met la voix du jeune garçon au tout premier plan dans un effort d'authenticité relevant de la prouesse stylistique. Loin d'en gommer les irrégularités, le texte s'en sert au contraire pour fonder son message contestataire et engagé.

De manière troublante, Holden Caulfield, le héros (presque éponyme<sup>3</sup>) du *Catcher In The Rye*, vit des aventures comparables à quelques années et kilomètres de distance : exclu de son école, il fugue la semaine précédant Noël pour arpenter les rues de New-York à la recherche d'un sens à son existence. Là encore les propos sont au plus près de l'aspect syncopé et non-conventionnel de la

---

1Mark David Chapman

2 Nous mentionnons le titre du roman de Salinger dans sa version anglaise de manière volontaire : en effet la presque unanimité des critiques de l'ouvrage s'accorde pour trouver le titre français malhabile ( *L'Attrape-cœur(s)*). Cela pour plusieurs raisons ( voir partie sur les innovations poétiques et traductions ) les principales étant la perte de la référence volontaire au poème de Robert Burns, *Comin' Thro' The Rye* [En venant au travers des Seigles], ainsi que la création d'une confusion avec le roman de Boris Vian paru la même année que la version française (1953) : *L'Arrache-Coeur*.

3 Cette conception se défendrait car Holden est, de son aveu, le véritable *Catcher In The Rye* / \*Attrapeur parmi les seigles du roman. Le titre n'est par conséquent qu'une manière détournée de qualifier poétiquement le narrateur.

diction adolescente. Émaillés de tics et de néologismes, ils tranchent avec l'expression policée que la majorité des œuvres de l'époque tentait de prêter à cette classe d'âge. Surtout Holden, comme Momo, fut considéré comme un porte-bannière de sa génération et de ses revendications. D'où le débat qui s'en suivit sur la prétendue artificialité de ces voix. Il est remarquable que, dans les deux cas, ces romans aient été l'objet de longues phases de création : Salinger invente la famille Caulfield dans des nouvelles ( *Slight Rebellion off Madison* et *I'm Crazy* notamment) publiées dans le journal *The Stranger Collier's* bien avant le début de la seconde guerre mondiale. Gary reconnaît dans son testament littéraire posthume, *Vie et mort d'Emile Ajar*, qu'« il se trouve que ce roman de l'angoisse, de la panique d'un être jeune face à la vie devant lui, [il] l'écrivai[t] depuis l'âge de vingt ans »<sup>4</sup>(n.s). Ainsi ces deux récits à l'état de notes et d'ébauches mentales accompagnent leurs auteurs sur la plage du débarquement de Normandie pour l'un, dans les airs à bord des avions de la résistance pour l'autre. Profondément marqués par l'horreur de la mort, Salinger et Gary semblent trouver dans l'écriture de ces ouvrages, un moyen de renouveau cathartique.

La réception de *La Vie devant Soi* est inextricablement liée aux méandres de ce qu'on nomma "l'affaire Ajar" c'est-à-dire le dispositif particulièrement complexe que créa l'écrivain pour conserver l'anonymat : inventant encore un nouveau pseudonyme après ceux de Shatan Bogat et Fosco Sinibaldi, lui qui avait déjà francisé son propre nom de naissance (Roman Kacew), Gary invente le prête-nom d'Émile Ajar. Nom qu'il dut ensuite faire correspondre à une personne physique qui s'avéra être un cousin<sup>5</sup> éloigné complice, Paul Pavlowitch. Comme nous l'analysons par la suite, ce qui fut un jeu devint rapidement un fardeau et il est probable que l'auteur en souffrit comme les témoignages de ses proches l'attestent. *La Vie devant Soi* reçut le prix Goncourt en 1975 ( ce qui aurait normalement été impossible sans la mystification d'identité, un écrivain ne pouvant être récompensé qu'une seule et unique fois). Il apparaît que le succès engendré, loin de réjouir Gary, fut ressenti comme une blessure personnelle et c'est peut-être un des plus grands points de convergence contextuelle avec le roman de Salinger. En effet, le *Catcher In The Rye* se démarqua très vite par un immense succès ( plus de 65 millions d'exemplaires vendus ) qui engendra chez l'écrivain une réaction dysphorique de repli ( il demeura le reste de sa vie reclus au sommet d'une colline isolée du New Hampshire cessant toute publication et interview ). Il est alors frappant, au vu de cette information, de constater que Gary avoue, dans *Vie et mort d'Emile Ajar*, un dégoût similaire de l'écriture : « On comprendra qu'après de telles expériences et bien d'autres [en rapport avec la bassesse du parisianisme], je fusse pris d'un dégoût profond de publier. Mon rêve, que je n'ai jamais

---

4 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p20

5 fils de Dinah Owczinska, cousine germaine de Gary.

pu réaliser pour des raisons économiques, était d'écrire tout mon saoul et de ne rien publier de mon vivant »<sup>6</sup> ( A la suite de la mort récente de Salinger<sup>7</sup> et de l'attente de possibles inédits, on se prend par extension au rêve de telles découvertes pour Gary/Ajar ).

Dans le détail de cette étude, nous tenterons d'analyser plusieurs hypothèses pour comprendre l'implication autoriale et plus généralement le brouillage des instances énonciatives qui semblent caractériser ces récits ( volonté d'extension des revendications du personnage/narrateur à l'auteur et inversement). La question des traductions se pose aussi fortement, comme nous le verrons, pour les deux romans car si le *Catcher In The Rye* en connaît à ce jour trois en français ( Jean-Baptiste Rossi, Annie Saumont, Sébastien Japrisot ), *La Vie devant Soi* en possède plusieurs dont une en anglais supervisée par l'auteur.

D'un point de vue diachronique, la question de l'oralité de la voix enfantine/adolescente n'est pas neuve puisqu'elle connaît ses premières manifestations dès le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ainsi le jeune Gavroche des *Misérables* ( 1862) de Victor Hugo maîtrise toutes les subtilités de l'argot du parisien populaire. Quelques années plus tard, Twain publie les célèbres aventures d'enfants livrés à eux-mêmes dans le sud des États-Unis : *Les Aventures de Tom Sawyer* (1876) et surtout *Les Aventures d'Huckleberry Finn* (1884) qui fut depuis lors si souvent rapproché d'Holden (cf partie sur l'intertextualité des romans ). En demeurant dans le domaine anglophone, on recense par la suite l'ouvrage d'Henri James *Ce que savait Maisie* (1897) qui translate pour la première fois la narration transgressive enfantine au féminin ( dans un contexte de dislocation familiale comparable à celui de Momo et d'Holden). Une jeune femme narratrice peut de même être identifiée dans le *Journal intime* (1950) de Sally Mara (un des pseudonymes de Raymond Queneau ). Enfin les dernières décennies nous apportent, ( à l'exception de la nouvelle relativement méconnue de Peter Feibleman, *Etrangers et Sépultures* en 1971 ), les succès critiques que furent *Le Grand Cahier* (1986) d'Agota Kristof et *Sozaboy* (2005) de Ken Saro-Wiwa. On notera de plus que la thématique de la voix de l'enfant a trouvé depuis peu un écho particulier dans l'univers de la francophonie ( en raison peut-être de la prégnance de la réflexion linguistique sur les mésusages et dialectes qui caractérisent ces régions ). On cite ainsi entre autres pour les Antilles *Antan d'enfance* (1990) de Raphaël Confiant qui retrace la maturation psychique de l'écrivain et *Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma pour la Côte d'Ivoire qui est une autobiographie fictionnelle d'un enfant soldat.

---

6 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p26

7 27 janvier 2010

Pourquoi dès lors avoir privilégié les romans de Salinger et de Gary pour cette étude ? C'est qu'ils nous sont apparus les plus à même de caractériser les années 50-70, cette époque considérée comme clé pour les évolutions sociales du statut de la jeunesse (Françoise Dolto publie ses premiers travaux, les influences des émeutes libertaires contre la guerre du Vietnam aux Etats-Unis et de mai 1968 en France commencent à se faire sentir). Pour cette raison on se propose par la suite de se focaliser principalement sur l'expression de la voix de l'enfant et de l'adolescent durant cette période. Il nous paraît en effet essentiel de mesurer en quoi la littérature peut parfois refléter, propager et peut-être exacerber les dynamiques qui habitent nos sociétés. Les personnages de l'enfant et de l'adolescent, si souvent réduits au silence ou à un discours stéréotypé, représentent un réel défi pour les écrivains soucieux d'authenticité : en effet comment *faire parler*, sans tomber dans l'imposture, celui qui se définit par son opposition à notre discours d'adulte ? Le besoin qu'éprouvèrent les auteurs de se créer de nouvelles identités, des pseudonymes, n'est peut-être pas étranger à cela.

Nous explorerons, dans un premier temps, l'hypothèse consistant à supposer que Gary et Salinger replongent dans leurs propres expériences de la parole adolescente/enfantine pour en proposer, comme par prosopopée, une version nouvelle, enrichie de leurs vécus d'adultes. Cela recouvre notamment la proximité et les similitudes qu'instaurent les écrivains avec leurs narrateurs mais aussi la question de la guerre et de ses séquelles ( les thèmes de la violence et de la mort, comme les éléments symboliques protecteurs, se révèlent centraux dans les diégèses ). De même nous étudierons les points de convergence et surtout de divergence entre les deux œuvres et le rapport qu'elles eurent avec la construction des vies respectives de leurs auteurs. Enfin nous examinerons le motif du palimpseste à l'aide de la notion d'intertextualité ( tant dans l'Histoire littéraire prise dans son ensemble que dans la production personnelle de l'auteur).

La seconde grande partie de cette étude se présente comme une analyse du langage : il s'agit cette fois-ci de concevoir la voix de l'enfant/adolescent comme une construction avant tout stylistique fondée sur le texte et ses structures. Cela touche particulièrement la question de l'artificialité/véracité possible d'une parole élaborée à l'aide d'outils rhétoriques et énonciatifs. Les manifestations de l'humour, de la vulgarité et de l'argot sont donc spécifiquement examinées. Il en est de même pour la conscience linguistique des deux jeunes narrateurs et la dimension poétique de leurs propos.

La dernière section repose sur les notions de dialogisme et d'adresse intervenant dans la construction du sens par le lecteur. Ces éléments sont successivement étudiés à la lumière d'une supposition spécifique aux romans de Salinger et de Gary : on tentera en effet de montrer en quoi le

*Catcher In The Rye* et *La Vie devant Soi* mettent en abyme, à travers leurs systèmes énonciatifs, le thème de l'incommunicabilité si caractéristique de l'enfance/adolescence. Pour cela on se penchera notamment sur les structures d'appel qui jalonnent les récits et les mécanismes d'investissement du sens que ceux-ci possèdent. Nous envisagerons enfin en conclusion le motif de la quête et celui de la sortie de l'isolement fondés sur l'élaboration d'un langage averbal, de la suggestion.

Notre positionnement critique est donc pluriel puisqu'il recourt aussi bien aux théories dites "de la réception" fondées par Jauss, Iser et Eco qu'à une approche plus formelle et structurale ( Genette, Todorov, Barthes ). Des notions d'Histoire littéraire comme de psychologie de la lecture et des apprentissages interviennent aussi ( Picard, Jouve, Rouxel ). Il ne s'agit donc pas de valoriser une analyse au détriment des autres mais au contraire d'élaborer un équilibre permettant de toucher au plus juste. L'ensemble de cette étude a de plus été réalisé à l'aide des travaux de Jérôme Meizoz (*L'Âge du roman parlant* ) et dans le désir d'une extension des théories de ce dernier aux années qui suivent la période sur laquelle il se concentre ( 1919-1939 ).

On ajoutera que l'état de la documentation critique est aussi suffisamment singulier dans notre situation pour être mentionné : en effet, si les ouvrages et articles sur Romain Gary/ Emile Ajar foisonnent en français, ce n'est pas le cas pour Salinger. Bien que le *Catcher In The Rye* bénéficie d'une reconnaissance universitaire certaine, très peu d'études sont disponibles en français sur le sujet et presque aucune sur l'Oeuvre au sens large de l'écrivain. Ce fait trouve peut-être son explication dans le très fort contrôle qu'exerça Salinger durant toute sa vie sur tous les écrits touchant de près ou de loin sa personne et sa création ( son biographe, Ian Hamilton, se vit intenter un procès pour ses travaux. Depuis la mort de l'auteur, des biographies se préparent mais aucune n'est encore disponible en Europe ). Pour ces raisons nous avons pris le parti de traduire, en plus des citations de l'œuvre que nous donnons, un certain nombre de textes critiques que nous avons fait venir des États-Unis. Nous avons bien conscience que les versions que nous en proposons en français comportent de nombreux défauts ; toutefois nous avons cru que cela vaudrait tout de même mieux qu'une absence totale de documentation. Puisse notre lecteur nous pardonner les erreurs qu'il y décèlera. Nous souhaiterions conclure en rappelant l'importance qu'a à nos yeux la dimension poétique des voix enfantines/adolescentes en littérature : encore méconnues et ignorées celles-ci sont trop souvent rabaissées à des propos de second rang. Pourtant Gary en parlant de Momo écrivait déjà « Je me suis toujours été un autre »<sup>8</sup> révélant bien la valeur qu'il accordait à son jeune narrateur.

---

8 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p30

## **PARTIE II : la narration enfantine/adolescente comme construction stylistique**

### **Les voix de l'enfant et de l'adolescent comme construction stylistique : Une analyse du langage**

Si la voix du narrateur enfantin/adolescent peut trouver des échos dans l'histoire de l'auteur et le souvenir que celui-ci en garde, une analyse plus directement stylistique est aussi possible : ce langage nouveau peut se percevoir comme une construction énonciative, grammaticale et poétique visant à créer *ex nihilo* un propos construit, porteur de créations langagières artistiquement surprenantes. Se pose ainsi la question de la part de volonté de *mimésis* d'une parole enfantine/adolescente ( parole non plus inspirée par la dimension biographique de l'écrivain mais au contraire par son environnement immédiatement contemporain et l'image qu'il se fait de ce langage. Holden et Momo seraient ainsi les reflets d'un certain état de la langue concomitant à l'écriture des romans ). Le pendant de cette hypothèse est de ne voir au contraire dans cette narration qu'une élaboration stylistique affranchie de toute dimension imitative: l'auteur s'efforcera au contraire de " faire parler" son personnage comme jamais auparavant personne, adulte ou enfant, ne s'était exprimé. Cela en accentuant volontairement le rôle poétique de son travail ( au sens étymologique du terme ποιέιν = *poiein* : créer ). On mesure bien l'ambiguïté qu'entraîne cette divergence d'analyse d'autant plus qu'elle se retrouve très distinctement dans la critique journalistique et littéraire des deux romans. Ainsi, au sujet du *Catcher In The Rye*, on peut lire qu'il fut tenu par certains comme « Probablement le premier roman le plus éminent, le nouveau roman à l'accent, au style le plus vrai de l'année »<sup>9</sup>. Mais qu'entend-t-on exactement par « vrai » (*truly*) ? Il convient en effet d'être prudent car est-ce le langage le plus "vrai" dans sa ressemblance avec celui réel ou celui le plus apte à rendre compte des émotions, pensées et sensations du héros ? L'un ne recoupe pas forcément l'autre. De même que penser lorsque Miguel Degoulet, dans son ouvrage de référence paru aux éditions Ellipses, constate que « Le premier narrateur [Momo] est un enfant, jeune maghrébin qui torture la syntaxe et la logique »<sup>10</sup> ? Doit-on voir là une licence de l'auteur ou tout simplement un fait de société qui est que souvent la parole enfantine nous surprend et nous désarme ?

Il a été avancé au sujet d'un article du *Daily Times* paru peu après la première édition de l'œuvre de Salinger que « La critique dans cette revue a été entièrement écrite en 'Holdenien' [pastiche du

<sup>9</sup>« *Probably the most distinguished first novel, the most truly new novel in style and accent of the year* »

POORE, Charles in *Harper's* retranscrit par GUTWILLIG, Robert, op. cité

<sup>10</sup> DEGOULET, Miguel, *étude sur La Vie devant soi, Emile Ajar/ Romain Gary*, Ellipses, 2008, p3

langage d'Holden (n.d.t)]. Une chose à laquelle un certain nombre d'autres journalistes ont aussi arbitrairement succombé »<sup>11</sup>. Qu'est-ce à dire ? L'appellation « Holdenien » sous-entend l'unicité d'un langage propre au seul héros du roman mais cela n'éclaire pas pour autant sa présumée authenticité ou artificialité ( car nombreux sont les lecteurs à avoir ensuite affirmé parler « Holdenien » ) : tout au plus est-on renseigné sur la capacité de ce fait de langue à être accaparé par la sphère écrite et à s'y reproduire voire à s'y étendre. Cela implique par conséquent une autre question qui est celle du possible passage d'un langage premièrement uniquement stylistique et théorique à un parler bien réel en raison de son appropriation par le lectorat : la lecture du *Catcher In The Rye* a-t-elle influencé, au moins pendant un temps, la manière de s'exprimer des jeunes collégiens et lycéens ? Le phénomène se complique d'autant plus que « (...) le narrateur étant également le personnage principal, les deux niveaux que sont l'histoire elle-même et le discours du narrateur qui évoque cette histoire au moment de l'écriture ( qui prend la forme d'un récit oral), tendent à se confondre »<sup>12</sup> ( cette remarque est valable dans les deux occurrences étudiées). Il est en outre intéressant de constater que plusieurs critiques dans leurs études finissent plus ou moins consciemment par autonomiser la parole du narrateur et à l'en détacher de toute relation avec l'écrivain : Momo devient ainsi un actant à part entière dans la génétique textuelle du roman dont il est l'objet : « L'originalité d'AJAR sera surtout à chercher du côté du langage inédit qu'invente Momo, héros-narrateur de cette histoire, dont la puissance comique frappe également par sa nouveauté. »<sup>13</sup> Ce fait est plus marquant encore au fur et à mesure qu'on progresse dans les analyses et que les raccourcis de langage reflètent parfois les idées plus ou moins latentes que véhiculent les romans signés Ajar. Éliane Lecarme-Tabone conclut vers la fin de son commentaire que « c'est sans doute dans ce récit assumé par un jeune adolescent, d'origine algérienne, misérable, et en rupture de scolarité, que les écarts par rapport à la langue académique, ou même par rapport à la langue commune, se révèlent les plus significatifs »<sup>14</sup> : les raisons des écarts de langage se voient ainsi expliquées par des causes sociales et culturelles. Or, à force de faire *comme si* le narrateur était bien réel, une ambiguïté s'installe concernant la manière dont celui-ci s'exprime : Serait-ce l'effet de réel créé par ces narrations qui finit par déteindre sur leurs locuteurs et les matérialiser, les faire passer dans la sphère du monde concret ? Comme on le note, une étude linguistique détaillée paraît s'avérer indispensable. Pour ce faire nous tenterons dans ce qui suit d'examiner cette question de la

---

11 Le journaliste littéraire du *Daily Times* commenté en ces termes par GUTWILLIG, Robert, ouvr. cité, p. 38  
« *The critique in this review was written entirely in Holdenese, something to which a number of other reviewers partially succumbed* »

12 DEGOULET, idem, p.23

13 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p.30

14 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p.160

véracité/artificialité des voix enfantines/adolescentes du *Catcher In The Rye* et de *La Vie devant Soi* à travers leurs différentes manifestations syntaxiques et sémantiques : soit, de manière non exhaustive, les manifestations du rire, les transgressions langagières, l'instabilité et le mouvement narratif, l'autoreflexivité du langage des narrateurs, les phénomènes de prosopopée et de folie langagière, la prétendue ingénuité de ces regards et le thème de la rébellion généralisée à l'encontre du langage lui-même.

### **I) Un dispositif stylistique : Une modalité d'expression spécifique ( La parole du narrateur comme monologue intérieur )**

Notons en premier lieu que malgré leurs abords apparemment désinvoltes et informels, le *Catcher In The Rye* et la *La Vie devant Soi* sont des romans extrêmement réfléchis et construits. En effet, outre leurs longues périodes d'élaboration, ils se caractérisent par une profonde cohérence dans leurs structures internes. Ainsi est-ce le cas concernant le processus de nomination ( c'est-à-dire les éléments relevant de l'onomastique ) pour l'œuvre de Romain Gary : dans *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)* Eliane Lecarme-Tabone fait justement remarquer que :

« Comme dans les romans de Hugo, les femmes humiliées et les enfants ne reçoivent que des prénoms ou des surnoms, à la différence des hommes adultes, pourvus, en général, d'un titre (« docteur ») ou d'un patronyme. Les prénoms féminins sont surdéterminés. Dans *La vie devant soi*, des allusions intertextuelles rapprochent sans doute « Rosa » d'un personnage de « La maison Tellier » de Maupassant et Lola, de Lola Montès (héroïne d'un film de Max Ophuls, 1955) ou de Lola de Valence (peinte par Manet). L'ajout systématique de « Madame » devant les noms des prostituées, caractéristique de Momo et marque de respect enfantin (qui s'adresse aux hommes), aboutit à un renversement comique des usages, puisque le narrateur réserve « Mademoiselle » à Nadine, la seule femme mariée (ou l'équivalent) du roman »<sup>15</sup>

Or, à l'instar de Momo, Holden Caulfield emploie une codification très précise concernant la désignation des différents personnages de son récit ( comme nous l'analysons plus en détail dans la partie réservée aux emplois argotiques, le jeune new-yorkais suit une organisation fondée notamment sur l'ajout d'adjectifs apparemment classifiants mais en réalité à valeurs affectives (tel « *old* ») qui entraînent une re-sémantisation et donc une redéfinition de la nature même des intéressés, mais cela se manifeste aussi par des surnoms et des périphrases caractérisantes.

---

15 LECARME-TABONE, Eliane, idem, 2005, p.39



Toutefois un des points de convergence des deux narrateurs se trouve être le dispositif même d'exposition de leurs récits respectifs : en effet dans chacun des cas ceux-ci peuvent être compris comme des monologues intérieurs. Soit des discours principalement oraux dont la destination reste floue. Bien sûr cette hypothèse première est à nuancer, comme nous le verrons, car le processus d'adresse ( les "vous" qui parsèment les textes) donne plutôt le sentiment d'une conversation. D'autre part des "destinataires fictifs" semblent se révéler à la fin des textes ( Nadine et son conjoint pour *La Vie devant Soi*, un psychiatre ou un camarade de chambre d'hôpital pour le *Catcher In The Rye* ). Il ne s'agit cependant que d'une lecture parmi d'autres et il n'en demeure pas moins que l'essentiel du propos d'Holden et Momo est monologique. On comprend donc bien que plus qu'une parole, l'écrivain se trouve investi d'une tâche de recreation d'une pensée. Ce point nous semble particulièrement important car il est à rapprocher de la déconstruction syntaxique et grammaticale si spécifique à ces ouvrages. Déjà, en 1922, James Joyce dans l'excipit d'*Ulysse* nous livrait le discours intérieur de la femme de Léopold s'endormant. Ce phénomène, qualifié de "*stream of consciousness*", est comparable à certains passages des récits d'Holden et de Momo passant d'un sujet à l'autre, d'une idée à l'autre sans lien apparent ( car cela s'opère par le mécanisme mental dit d'association : ce processus culmine ainsi dans la scène finale du manège dans le roman de Salinger, même si un des deux éléments de l'association n'est qu'esquissé ( d'où sa nature au sens plein et étymologique de *symbole* ). En effet on ne sait pas ce que cette image évoque au héros et donc quel est l'élément motivant son changement de comportement si radical. Pour le jeune adolescent de *La Vie devant Soi* ces associations libres apparaissent entre autres au cours de l'épisode du cirque miniature et de ses clowns dans la vitrine ( moment clé pour la prise de conscience du personnage et son souhait de trouver un échappatoire à sa situation actuelle ). Plus généralement il a été affirmé que « Le monologue de Momo permet donc de comprendre de l'intérieur la signification affective de certains comportements délictueux. »<sup>16</sup>, ce qui donnerait ainsi un but direct et clair à ce procédé de monologue intérieur des deux romans. Toutefois il nous semble que ce principe explicatif est difficilement extensible à l'ensemble des textes. Des zones d'ombres dont la compréhension est volontairement compromise, réduite à des suppositions, voire quasiment impossible, existent dans les deux récits ( du fait de tournures particulières, d'emplois impropres ne livrant plus l'intention initiale du locuteur ). De plus une divergence apparaît sur ce plan entre *La Vie devant Soi* et le *Catcher In The Rye* : Si on peut identifier, sans trop de risque de tomber dans la sur-interprétation, le roman de Gary comme engagé en faveur des immigrants nord-africains et juifs ( plus généralement en faveur de tous les immigrants ), ce n'est pas aussi clair dans le cas de Salinger. En effet Holden est un jeune américain blanc issu visiblement d'une famille aisée. Sa très forte singularité ne le rend

---

16 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p50

pas, à première vue, représentatif d'un groupe clairement identifiable. Bien sûr, rétrospectivement, un sens nouveau a été associé au roman par les événements de la contestation sociale qui s'incarnèrent en France au cours du printemps 1968 ( et qui ont leurs équivalents américains : les émeutes du 4 avril après l'assassinat de Martin Luther King, les manifestations à Chicago du 22 au 30 août contre la guerre du Viêt Nam et le mode de vie américain traditionnel ) ; mais cela ne peut pas nous permettre d'identifier un clair engagement politique de la part de l'auteur. De plus, l'adolescence et les « enfants-adolescents »<sup>17</sup> se caractérisant justement par la difficulté d'expression de leurs pensées, de leurs sentiments, c'eût été "trahir" en quelque sorte son sujet que de vouloir le rendre trop explicite et intelligible. Ce que se gardent bien de faire en vérité Salinger et Gary.

Si un dispositif énonciatif singulier est donc présent dans le *Catcher In The Rye* et *La Vie devant Soi* celui-ci résiste à une analyse lui inférant une seule et unique cause relative à des engagements politiques ou moraux. On ne saurait trop rappeler que ce qui fit le succès de ces romans fut justement la difficulté qu'éprouvèrent les premiers lecteurs à en dégager une interprétation, un message. Aujourd'hui encore pour beaucoup « Momo tient de curieux propos. C'est même, on pourrait le dire, un drôle de zig. Il a une façon de raconter sa vie qui peut surprendre les personnes âgées et tout un public non averti »<sup>18</sup>. L'imprécision est un des procédés savamment dosés qui intervient dans la création de ce floutage des repères spacio-temporels caractéristique de ces écrivains. Ainsi « Il est difficile notamment de savoir quel est l'écart temporel entre la fin de l'histoire et le moment où Momo la raconte »<sup>19</sup> ( il en va bien sûr de même pour Holden. Le suremploi des déictiques spatio-temporels non analysables en est une des causes. Cela semble d'autant plus naturel qu'il s'agit d'un des stylèmes classiques des adolescents et enfants).

Tout nous pousse donc à étudier de plus près les éléments intervenant dans la construction du dispositif que nous avons mis en exergue. Surtout, nous sommes amenés à nous questionner sur ses visées : cela rejoint ainsi la question première d'une volonté, entre autre, de créer un "effet de réel".

## **II ) La question de l'artificiel et de la véracité d'un langage construit**

### **A) Un langage fictionnel reflétant celui réel ?**

Le thème de l'authenticité de la parole enfantine/adolescente à travers les narrateurs de *La Vie devant Soi* et du *Catcher In The Rye* fut un sujet de controverse qui aujourd'hui encore ne semble

---

17 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p87

18 AMETTE, Jacques-Pierre dans le *Cosmopolitan*, novembre 1975

19 DEGOULET, Miguel, *étude sur La Vie devant soi, Emile Ajar/ Romain Gary*, Ellipses, 2008, p24

pas totalement clos. En effet, concernant l'œuvre de Salinger, « de nombreux critiques qui se penchèrent sur le *Catcher in the Rye* à l'époque de sa publication pensèrent que son langage était un rendu vrai et authentique du jargon des adolescents »<sup>20</sup>. On affirma par la suite qu'« un examen des revues traitant du *Catcher in the Rye* prouve que le langage d' Holden Caulfield, le narrateur de 16 ans, frappe les oreilles du lecteur contemporain [ des années 1960 (n.d.t)] comme un rendu exact du discours d'un adolescent nord-américain intelligent et éduqué »<sup>21</sup>. Certes, comme nous le verrons, cette opinion fut loin d'être partagée par tous mais force est de constater que Donald Costello touche à la vérité en assurant que « Dans les décennies à venir *The Catcher in the Rye* sera étudié, je le pressens, non seulement comme une œuvre littéraire, mais aussi comme un exemple du jargon des adolescents des années 1950. En tant que tel, le livre sera un significatif enregistrement historique et linguistique d'un type de discours existant rarement sous une forme durable »<sup>22</sup>.( Les études sociologiques du roman sont extrêmement nombreuses notamment aux Etats-Unis (cf bibliographie)).

Étant donné qu'il est souvent difficile de connaître l'état réel d'une situation relatée par des auteurs ultérieurs et parfois partiels, nous avons essayé de reconstituer un échantillon des sources directes. Soit les journaux des semaines suivant la première publication du *novel* de Salinger (pour la plupart disponibles en archives et fac-similés). Les quotidiens considérant l'authenticité du langage d'Holden sont ainsi, entre autres :

- le *Chicago Sunday Tribune* ( 15 juillet 1951, part.4, p 3)
- le *London Times Literary Supplement* (7 septembre, 1951, p. 561 du recueil regroupant l'ensemble de la publication de l'année )
- le *New Republic* (CXXXV, 16 juillet 1951 p. 20-21)
- le *New York Herald Tribune Book Review* (15 juillet 1951, p 3)
- le *New York Times Book Review* (15 juillet 1951 p 5)
- le *New York Times* ( 16 juillet 1951 p 19)

---

20« Most critics who looked at *The Catcher in the Rye* at the time of its publication thought that its language was a true and authentic rendering of teenage colloquial speech »

COSTELLO, Donald P., *The Language of "The Catcher in the Rye"* ( in *American Speech* n°XXXIV ), Columbia (USA), Columbia University Press, octobre 1959, p. 172-180

21« An examination of the reviews of *The Catcher in the Rye* proves that the language of Holden Caulfield, the book's sixteen-year-old narrator, struck the ear of the contemporary reader as an accurate rendering of the informal speech of an intelligent, educated, Northeastern American adolescent »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

22« 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. As such, the book will be a significant historical linguistic record of a type of speech rarely made available in permanent form »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

- le *New Yorker* (XXVII, 11 août 1951 p 71-76)
- le *Saturday Review of Literature* ( XXXXIV 14 juillet 1951 P 12-13)

Citer les extraits entiers serait trop long mais ce bref aperçu donne déjà une idée du retentissement du roman et de la vivacité de la querelle autour de cette question de la véracité, de l'authenticité de la langue du narrateur ( tous ces journaux en traitent explicitement). On arguera peut-être que l'opinion des journalistes et éditorialistes littéraires n'est pas non plus toujours le reflet fidèle du lectorat ; d'autant plus quand celui-ci est extrêmement jeune comme c'est le cas dans la situation présente. C'est pourquoi le document suivant nous semble précieux car au plus proche de ces adolescents qui soutinrent la réussite du *Catcher In The Rye* :

Le 9 mars 1957 le journal *Nation* ( n°CLXXXIV, pages 199 à 214 du recueil regroupant l'ensemble de la publication de l'année ) publie un texte-mosaïque visant à retranscrire les diverses opinions des enseignants et surtout des étudiants d'alors au sujet du roman de Salinger :

- Carlos Baker, de Princeton : « Il y a encore, comme c'est le cas depuis des années, un culte de Thomas Wolfe mais ils ont tous lu J.D Salinger, le rival le plus direct de Wolfe »<sup>23</sup>.
- Stanley Kunitz, de Queens College : « Le seul romancier que j'ai entendu furieusement vanté est J.D Salinger »<sup>24</sup>.
- Harvey Curtis Webster de l'université de Louisville considère Salinger comme un « stimulator ».
- R.J. Kaufman de l'université de Rochester dit du *Catcher in the Rye* qu'il est « un livre qui a complètement émoustillé la plupart d'entre eux »<sup>25</sup>.

La conclusion générale semble ainsi être qu'on ne puisse trouver « aucun partisan de Salinger parmi les étudiants du secondaire qui doute de l'authenticité du langage de leur compatriote Holden »<sup>26</sup>.

Parallèlement, la raison même de l'écriture de son récit par le jeune homme en perdition, à la fin de l'ouvrage, s'explique rationnellement pour les spécialistes tel Hans Bungert car « du point de vue des psychologues une augmentation du désir de communiquer, comme le montre Holden, est aussi caractéristique de l'adolescence »<sup>27</sup>.

23 « *There is still, as there has been for years, a cult of Thomas Wolfe. They have all read J.D. Salinger, Wolfe's closest competitor* »

24 « *The only novelist I have heard praised vociferously is J.D Salinger* »

25 « *a book which has completely aroused nearly all of them* »

26 « *I have never heard any Salinger partisans among college students doubt the authenticity of the language of their compatriot Holden* »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

27 « *In the opinion of psychologists an increase in the desire to communicate, as exhibited by Holden, is also typical of*

Dans le cas de *La Vie devant Soi* la situation est plus délicate puisque le public des romans signés Ajar est beaucoup plus hétérogène ( il est ainsi quasiment impossible de savoir ce que les enfants de l'époque qui les lurent en pensèrent. En outre la question du langage de Momo comme rendu d'un état réel se voit compliquée par les multiples déterminations qui l'affectent : enfant/adolescent ayant pour langue maternelle l'arabe et l'hébreu en plus du français, issu d'un milieu populaire pratiquant diverses formes argotiques.....). Le test de reconnaissance par un lectorat partageant les mêmes caractéristiques s'avère ainsi pour le moins compromis. Pour ces raisons la critique se montre plus prudente que pour Salinger même si Miguel Degoulet assure que « la langue utilisée par Momo est celle d'un enfant et [que] *La Vie devant Soi* s'inscrit dans une veine particulière de la littérature, marquée par la transcription d'un discours oral et familier, la tradition française du « mal-dire » »<sup>28</sup>. Une certaine cohérence énonciative est même reconnue puisque « Le parler populaire de Momo présente (...) des spécificités dues à son âge supposé. Le jeune narrateur utilise certains termes dans un sens particulier, comme par maladresse »<sup>29</sup>. C'est le cas par exemple à la page 70 où Momo appelle « clandesté » la pension de Rosa ainsi qu'à la page 143 où il confond les deux mots argotiques "nichon" et "miches" et parle de « niche » pour désigner la poitrine de Rosa. Cependant ce propos est souvent modéré en rattachant le phénomène à une tradition littéraire. L'effet de réel obtenu se voit minimisé en tant que procédé romanesque si ce n'est courant, tout du moins connu et référencé : « à la suite de Rabelais, Balzac, Céline, Queneau et d'autres, Gary déforme la langue sur de nombreux plans (lexique, syntaxe, logique notamment) et donne au texte un certain effet de réel, c'est-à-dire le sentiment que la narration elle-même a bien eu lieu et, partant, que l'histoire est vraie »<sup>30</sup>.

Ainsi si les récits de *La Vie devant Soi* et du *Catcher In The Rye* sont admis par certains comme des équivalents plus ou moins fidèles de réalités langagières, Holden est, lui, transformé en locuteur indépendant de son auteur et est presque autonomisé par rapport au roman. Ce n'est pas le cas de Momo qui est relégué à la fonction d'artefact, de simple moyen narratif permettant l'émergence d'un discours. En sus des raisons déjà mentionnées, il nous semble qu'un paramètre socioculturel entre en partie dans ce jugement mais en se rapportant non pas aux écrivains mais bien à la critique :

---

adolescence »

BUNGERT, Hans, *J.D. Salingers The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

28DEGOULET, Miguel, *étude sur La Vie devant soi, Emile Ajar/ Romain Gary*, Ellipses, 2008, p25

29 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p163

30DEGOULET, Miguel, idem, p.26

Ceci n'est qu'une hypothèse mais il apparaît que la littérature américaine étant plus jeune, elle s'avère aussi moins soumise au poids d'une histoire littéraire marquée par des traditions et courants. Le personnage romanesque peut ainsi prendre toute sa mesure dans cet espace analytique libéré. Néanmoins s'il est intéressant d'examiner les partisans de la réussite de l'effet de réel dans les œuvres de notre corpus, leurs raisons tiennent probablement, comme on la vu, à la similitude de la narration avec les expériences réelles des analystes/lecteurs. Il est plus riche alors d'observer les arguments du parti adverse et pourquoi ceux-ci n'ont pu identifier les récits d'Holden et Momo comme des propos réellement tangibles.

## **B )Une création stylistique entraînant l'incompréhension : le reproche de l'Artificiel**

Si nombreux sont ceux qui ont cru en la capacité des narrateurs de *La Vie devant Soi* et du *Catcher In The Rye* à refléter des emplois langagiers réels, ce ne fut cependant pas le cas de tous. Salinger fut ainsi confronté à une opposition que ne connut pas Gary sous cette forme qui est celle des journaux d'obédience religieuse. ( Leurs tirages et leur lectorat dans les années 50 aux États-Unis étaient proportionnellement bien plus importants qu'en France). Ainsi, dès la parution du roman, le *Catholic World*<sup>31</sup> et le *Christian Science Monitor*<sup>32</sup> s'insurgent et « refuse[nt] de croire que "l'obscénité" était réaliste »<sup>33</sup>. Le langage d'Holden Caulfield comporte effectivement de nombreux écarts qui rencontrèrent une vive réaction: « En plus de commenter son authenticité, les critiques ont souvent remarqué – peu heureusement – les traits 'osés', 'obscènes', 'blasphématoires' du langage d'Holden. »<sup>34</sup>. Il est révélateur de noter que les contestations provinrent essentiellement d'un lectorat adulte et que leurs fondements se rattachaient plus à la morale qu'à une question d'authenticité. Ainsi, comme le rappelle Robert Gutwillig, « De nombreux adultes ne souhait[èrent] pas se plier au langage d'Holden. En effet on [trouva] difficile à croire qu'un sincère ami des enfants puisse engendrer ce conte »<sup>35</sup>. Comme on le constate, la question de la réussite de la visée imitative de la narration, qui semblait initialement simple, est étroitement intriquée dans une dimension axiologique. Il ne s'agit pas tant de l'état réel de la langue employée par les enfants/adolescents

---

31 CLXXIV (1951)p.154

32 19 juillet 1951, p.9

33 « *refuse to believe that the "obcenity" was realistic* »

34« *In addition to commenting on its authenticity, critics have often remarked – uneasily – the 'daring', 'obscene', 'blasphemous' features of Holden's language.* »

COSTELLO, Donald P., *The Language of "The Catcher in the Rye"*( in *American Speech* n°XXXXIV ), Columbia (USA), Columbia University Press, octobre 1959, p. 172-180

35« *Many adults as well will not wish to condition themselves to Holden's language. Indeed, one finds it hard to believe that a true lover of children could father this tale* »

*The Christian Science Monitor* retranscrit par GUTWILLIG, Robert, op. cité

d'alors que l'image qu'on voulait en donner. Il ne nous appartient pas de sombrer dans des considérations purement subjectives. Simplement nous voulons souligner les soubassements idéologiques qui conduisirent peut-être ensuite certains analystes à faire de l'aspect construit, fragmenté et provocateur des œuvres les preuves de leur prétendue artificialité. Car on ne saurait en revanche nier, comme nous tentons ensuite de l'établir, la finesse du travail syntaxique, lexical et plus généralement énonciatif de ces romans.

Romain Gary, comme on le sut ensuite, écrivit sous le pseudonyme d'AJar pour se libérer de ce qu'il nomme, dans son testament littéraire *Vie et mort d'Emile Ajar*, « la gueule qu'on lui a faite »<sup>36</sup>. Cependant il apparaît que cette émancipation provisoire des caricatures critiques ne dura que peu de temps et qu'il fut reproché à l'écrivain de *La Vie devant Soi* ce qui était loué chez l'auteur de *La Promesse de L'Aube*. Là où Gary était glorifié comme le héraut du beau style, Ajar était conspué pour ses audaces. Ainsi, comme pour Salinger, on crut déceler une certaine artificialité dans le roman. Toutefois ce qui semble notable est, qu'en plus de la divergence contextuelle liée à l'absence/la présence d'une coalition d'éditorialistes religieux, Gary et Salinger se voient opposer le même argument pour des raisons diamétralement distinctes : Comme nous allons le montrer, *le Catcher In The Rye* fut accusé d'artificialité pour avoir trop marqué les stylèmes dits enfantins/adolescents dans l'énonciation d'Holden alors que dans le cas de *La Vie devant Soi* la condamnation vient à l'inverse de ce que Momo s'exprime de manière trop mature pour son âge (cf parole de l'adulte derrière celle de l'enfant). En réalité nous verrons que chacun de ces procédés peut se trouver dans l'autre texte. Il nous semble qu'il s'agit encore une fois plus d'une divergence critique liée à des manières culturelles différentes d'envisager la littérature. (Aux États-Unis une plus grande tradition d'empathie lectoriale permet de considérer Holden comme un locuteur réel cela même dans l'analyse du roman. L'œuvre est jugée en fonction. Par contre, en France, l'importance de la figure du romancier rend ce dernier sans cesse immanent dans l'analyse. Momo est en permanence rattaché à son créateur ce qui n'est pas le cas de son équivalent new-yorkais ).

### **C) *The Catcher In The Rye* et la question du sur-marquage des stylèmes enfantins/adolescents dans l'énonciation :**

Dans les mois qui suivirent la publication du roman de Salinger, le débat fut vif concernant l'expression du narrateur et notamment la très forte présence de tournures dites typiquement

---

36 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p16

adolescentes dans ses propos. Quelques années plus tard Donald Costello rédigea un essai, *The Language of "The Catcher in the Rye"*, qui, tout en rendant compte du procédé, en défend pour la première fois l'usage : « Il est certainement courant pour les adolescents d'achever leurs pensées par un souple et ballant " et tout" tout comme il est courant pour eux d'ajouter un insistant "je l'ai vraiment fait", "c'était vraiment le cas". Mais Holden utilise ces tournures à un degré si écrasant qu'elles deviennent une claire part de la saveur du livre. Elles deviennent, au delà, une part de Holden lui-même et aident en fait à le caractériser »<sup>37</sup>. Notons tout de suite que ces faits de langue trouvent difficilement des équivalents français qui en conservent la diversité et la richesse. Les traductions du roman de Salinger ( même les plus récentes) réduisent ainsi toutes ces expressions au seul "et tout" ce qui nous paraît dommageable et donne au récit un aspect parfois répétitif que le texte anglais ne présente pas. Nous avons ainsi pris le parti de formuler d'autres propositions. Les tours oraux d'Holden que nous traduisons par « et tout/ce genre de truc/ quoi » sont en fait la traduction de « *and all* »/ « *or something* »/ « *or anything* » ( convention pour tous nos exemples qui suivent ). Certes le nombre d'occurrences reste très important, mais ce procédé permet tout de même une plus grande nuance. Bien sûr ces locutions peuvent déstabiliser et certains ont trouvé leurs emplois arbitraires, relevant trop de l'automatisme. Il est vrai que les exemples suivants permettent difficilement de prêter un sens concret à ces formules :

- « C'est mon frère *et tout* »<sup>38</sup>
- « (...) était dans la Guerre d'Indépendance *et tout* »<sup>39</sup>
- « C'était décembre *et tout* »<sup>40</sup>
- « pas de gants, *quoi* »<sup>41</sup>
- « (...) tout droit dans la poche *et tout* »<sup>42</sup>

Néanmoins ce n'est pas toujours le cas. Ainsi s'il existe des « tournures [qui] donnent une impression de relâchement de l'expression et de relâchement de la pensée, elles signifient souvent qu'Holden sait qu'il y a d'autres choses qui pourraient être dites à ce sujet mais qu'il ne veut pas s'embêter en allant les aborder »<sup>43</sup>. Cela est particulièrement vrai pour les exemples suivants :

---

37« *It is certainly common for teenagers to end thoughts with a loosely dangling "and all", just as it is common for them to add an insistent "I really did", " It really was". But Holden uses these phrases to such an overpowering degree that they become a clear part of the flavor of the book; they become, more, a part of Holden himself, and actually help to characterize him. »*

COSTELLO, Donald P., *The Language of "The Catcher in the Rye"*( in *American Speech* n°XXXIV ), Columbia (USA), Columbia University Press, octobre 1959, p. 172-180

38« (...) *he's my brother and all* » p5

39« (...) *was in the Revolutionary War and all* » p6

40« (...) *It was December and all* »p. 7

41« (...) *no gloves or anything* » p 7

42« (...) *right in the pocket and all* » p 7

43 « *they [ces tournures (n.d.t)] give a sense of looseness of expression and looseness of thought. Often they signify that Holden knows there is more that could be said about the issue at hand, but he is not going to bother going into it »*



- « (...) comme mes parents étaient occupés *et tout* avant qu'ils ne m'aient »<sup>44</sup>
- « ils z'étaient beaux *et tout* »<sup>45</sup>
- « Je vais pas vous raconter mon entière bon Dieu d'autobiographie *quoi* »<sup>46</sup>
- « formidable et lucide *et tout* »<sup>47</sup>

On remarque bien que dans ces cas-ci les "et tout" et "quoi" pourraient être remplacés par un verbe conjugué, un adjectif ou même une proposition coordonnée. Un effet stylistique est alors produit car comme l'explique Donald Barr dans son article du *Commonweal* :

« Salinger est sensible non seulement aux curiosités de diction et de syntaxe mais aussi aux processus mentaux. L'expression d'Holden Caulfield "et tout" comme dans "elle semblait si sacrément *belle* en continuant de se promener partout comme ça dans sa veste bleue et tout" donne l'impression que chaque expérience s'entoure d'une auréole. Son erreur est *ab uno disce omnes* ["que d'un seul, tous s'instruisent" (n.d.t)]; il résume et généralise sauvagement »<sup>48</sup>(n.s)

Toutefois, signifiant ou non, le grand nombre de ces éléments du discours d'Holden peut s'expliquer par le fait que peut-être l'adolescence, plus que toute autre phase de la vie, est une période où l'individu est en quête identitaire. Il n'y a pas de raison que celle-ci ne se manifeste pas au niveau communicationnel. Or il est rassurant d'avoir des expressions "fétiches" : si elles sont communes à un groupe, elles permettent de s'y rattacher et si elles sont personnelles, elles contribuent à une tentative d'individualisation au même titre que les codes vestimentaires ou comportementaux. Il est toujours délicat de se demander ce qu'aurait écrit un adolescent réel, si son énonciation aurait été si marquée. Une hypothèse serait que Salinger ait voulu faire de son narrateur une sorte de "super-adolescent" manifestant les caractéristiques de sa classe d'âge mais de façon hypertrophiée ; un peu comme Peter Pan pour l'enfance. Trancher ce point relèverait de considérations sociologiques statistiques difficiles voire impossibles à établir. Observons juste que l'écrivain se garde bien de faire porter par son personnage les autres grandes caractéristiques qu'on associe aux adolescents : l'importance du groupe et de son positionnement par rapport à lui, des relations par rapport au sexe opposé, de l'apparence physique etc.... Si l'on considère que le roman parle d'un individu avant de traiter d'un adolescent, on sort de l'aporie qui consiste à établir ou non un sur-marquage des stylèmes enfantins/adolescents. Peu importe qu'Holden et Momo ne soient pas

---

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

44« (...) *how my parents were occupied and all before they had me* » p5

45« (...) *they're nice and all* » p5

46« *I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything* » p5

47« (...) *splendid and clear-thinking and all* » (p6)

48« *Salinger has an ear not only for idiosyncrasies of diction and syntax, but for mental processes. Holden Caulfield's phrase is 'and all' – 'She looked so damn nice, the way she kept going around and around in her blue coat and all' – as if each experience wore a halo. His fallacy is ab uno disce omnes; he abstracts and generalizes wildly* »

BARR, Donald, *Saints, Pilgrims and Artists*, New York, 25 Octobre 1957, *Commonweal* ( p. 90 du recueil annuel )

représentatifs, ils ne prétendent pas l'être et ce n'est certes pas le but que les auteurs semblent s'être donné. Il ne faut pas non plus tomber dans l'excès inverse car, à l'exception des expressions particulières et des néologismes du narrateur ( cf partie consacrée), « le reste du discours d'Holden est plus typique [des adolescents (n.d.t)] qu'individuel. La qualité spécifique de ce langage provient de sa banalité, son manque de qualités distinctives »<sup>49</sup>. Tout est donc une question de compromis et de nuance entre ces deux pôles que sont l'hyper-individuation et l'appartenance à un groupe social. Les faits langagiers doivent donc être appréhendés avec précaution. Ainsi les termes sur-employés par Holden peuvent conduire à une double interprétation : son récit présente un choix très réduit pour les adjectifs et adverbes. Les plus fréquents sont :

- « *Lousy* » (fichu),
- « *pretty* » (joli),
- « *crummy* » (dégoûtant),
- « *terrific* » (formidable),
- « *quite* » (complètement),
- « *old* » (vieux),
- « *stupid* » (stupide)

Or ces termes peuvent être perçus à la fois comme caractéristiques des adolescents ou comme une habitude langagière. Costello nous semble ainsi bien résumer cette division en affirmant que « ces particularités individuelles du discours d'Holden correspondent au langage adolescent commun. Cependant elles contribuent à la personnalité d'Holden et à la saveur du livre à un tel degré qu'elles sont pour beaucoup dans ce qui fait d'Holden Holden »<sup>50</sup>.

Dans le cas du roman de Gary les mêmes reproches et remarques auraient pu être faits, notamment à partir de l'habitude enfantine de Momo qui indique systématiquement le titre de politesse [*madame Rosa, monsieur Hamil, monsieur Driss*] ou sur la répétition des constructions phrastiques commençant par un complément circonstanciel "Quand" : dans la seule page 19<sup>51</sup> on relève ainsi « Quand une femme est obligée de se défendre (...) », « Quand j'ai commencé à réclamer ma mère (...) », « quand je me mettais à gueuler (...) ».... . Cependant la contestation des critiques s'est plutôt focalisée au contraire sur l'apparente trop grande maîtrise de la langue et les

---

49« (...), *the rest of Holden's speech is more typical than individual. The special quality of this language comes from its triteness, its lack of distinctive qualities* »

COSTELLO, Donald P., *The Language of "The Catcher in the Rye"*( in *American Speech* n°XXXXIV ), Columbia (USA), Columbia University Press, octobre 1959, p. 172-180

50« *These personal idiosyncrasies of Holden's speech are in keeping with general teenage language. Yet they are so much a part of Holden and of the flavor of the book that they are much of what makes Holden to be Holden* »

COSTELLO, Donald P., *ibidem*.

51 Edition de référence ( cf bibliographie)

connaissances du narrateur.

#### **D) *La Vie devant Soi* et la question de la parole de l'adulte derrière celle de l'enfant :**

Lors de la parution de *La Vie devant Soi* de nombreux journalistes ont reproché au roman une certaine artificialité liée selon eux à la qualité de l'expression du narrateur. Ainsi Matthieu Galey dans *L'Express* du 29 septembre au 5 octobre 1975 affirme que « le livre brille de trouvailles [langagières], c'est vrai. Et si bien trouvées qu'elles sentent un tantinet l'artifice. Momo rappelle furieusement ces petits pantins prodiges que font parler les ventriloques. Il ne reste qu'à découvrir le montreur de la marionnette »<sup>52</sup>. Le même argument est relayé par Jean-Baptiste Mauroux dans *La Quinzaine littéraire* du 1er au 15 novembre qui compare le narrateur à « un bibelot qui débite des phrases empruntées ici et là au répertoire enfantin »<sup>53</sup>. Ces diatribes semblent avoir été causées par l'aptitude de Momo à construire des phrases à double sens qui, par syllepse, aboutissent à la dénonciation, la condamnation d'une injustice. C'est ce qui fait que « parfois (...) la fiction de "l'innocence" de Momo résiste à peine »<sup>54</sup> comme lorsque le jeune garçon affirme à la page 182 du récit que « la France n'a jamais torturé personne, on est pas en Algérie ici ». Ce n'est qu'après la mort de Gary et la levée du secret de l'affaire Ajar que des théories critiques plus précises ont pu voir le jour : connaissant la personnalité et les aptitudes de l'auteur, on devint alors certain que la langue de Momo était bien voulue et choisie et non pas involontaire comme on le supposa un moment ( surtout après la publication de *Pseudo* qui faisait intervenir de manière non négligeable le thème de la folie lié à la création littéraire ). Eliane Lecarme-Tabone explique ainsi que « l'auteur en tire alors [de ces jeux langagiers] (par-dessus la tête du narrateur), outre les effets comiques, un surcroît de sens. Il s'agit de dénoncer une injustice »<sup>55</sup>. L'accusation de gratuité des trouvailles linguistiques du narrateur est par là-même écartée. Concernant le thème de leur prétendue artificialité, on aimerait rappeler que si Momo semble manifester parfois une sagesse surprenante pour son jeune âge, il commet aussi fréquemment des erreurs de jugements ( lorsque lui et les autres pensionnaires de Rosa s'amuse à lui faire peur en sonnant à la porte, ce qui rappelle à la vieille dame la déportation). De plus ce reproche "d'en savoir trop pour un simple enfant" est récurrent pour tous les romans dont le narrateur est peu âgé. Ce fut le cas dernièrement pour l'ouvrage d'Ahmadou Kourouma *Allah n'est pas obligé* récompensé par le prix Goncourt des lycéens.

52 GALEY, Matthieu, *La pension de Mme Rosa*, L'Express, 29 septembre-5 octobre 1975

53 MAUROUX, Jean-Baptiste, *Un gentil divertissement*, La Quinzaine littéraire, 1er-15 novembre 1975

54 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p155

55 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p164

Pourtant, comme le fait Birahima, le héros de ce roman dédié aux enfants soldats, Momo prend ses précautions avant d'utiliser un terme "compliqué" : il rend visible le processus de désignation. Par exemple à la page 33<sup>56</sup> ce dernier nous explique qu' « Ils [les immigrés africains] ont plusieurs foyers qu'on appelle taudis où ils n'ont pas les produits de première nécessité ». Cela est développé dans le livre de Kourouma par la consultation de dictionnaires par le jeune garçon lors de l'écriture du récit. Une explication tout à fait plausible dans le cas du jeune orphelin recueilli par Nadine. On rejoint donc l'analyse de E. Lecarme-Tabone qui assure que

« Le français parlé par Momo occupe une place prépondérante dans le récit, sans toutefois éliminer complètement un usage plus conventionnel de la langue, qui permet de prendre mieux la mesure des transgressions accomplies par le jeune narrateur. Ainsi, dans les dialogues rapportés au style direct, les personnages cultivés, comme Nadine ou le docteur Katz, s'expriment dans un langage conforme à leur milieu, sans les "fautes" caractéristiques de Momo ou de Rosa »<sup>57</sup>

Cette accusation d'une présence trop marquée de l'auteur derrière son personnage fut peu formulée à l'encontre d'Holden Caulfield. Pourtant ce dernier s'exprime parfois de manière assez savante trahissant une haute maîtrise langagière. Pour se rendre compte de ce phénomène nous souhaitons proposer à notre lecteur une analyse directement rattachée au texte original. Ainsi, au sujet de son arrivée nocturne chez son ancien professeur de lettres M. Antolini, le jeune garçon exprime sa crainte de l'avoir réveillé de la manière suivante : « *I think I probably woke him and his wife up* »<sup>58</sup>. L'hypercorrection vient ici du fait qu'Holden pense bien à mettre le *up* à la fin et ne dit pas comme un très grand nombre de personnes à l'oral *"I think I probably woke up him.."*. De même le narrateur se garde bien de confondre les formes du pronom personnel sujet *I* et celles régimes *me* ( fait de langue souligné justement par M. Antolini ) : « *She'd give Allie or I a push* »<sup>59</sup> ou encore « *I and Allie used to take her to the park with us* »<sup>60</sup>. Enfin Holden utilise à l'occasion un registre soutenu comme lorsqu'il nous explique sa rencontre avec son enseignant : « *I used to play tennis with him and Mrs. Antolini quite frequently* »<sup>61</sup>(n.s).

Ces éléments conduisirent cependant quelques auteurs à remarquer qu'« un étudiant qui présente la conscience propre d'Holden n'écrirait pas de manière si fragmentaire »<sup>62</sup>. En effet le contraste

56 Edition de référence (cf bibliographie). Sauf mention du contraire cas pour toutes les citations relatives à *La Vie devant Soi*.

57 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p162

58 « Je pense que je les éveillai probablement » p 157

59«Elle ou moi avions donné une impulsion à Allie » p 64

60« *Moi et Allie avions l'habitude de l'emmenner au parc avec nous* » p 64

61 «J'avais l'habitude de jouer au tennis avec lui et madame Antolini assez fréquemment » p 163

62« *A student who showed the self-consciousness of Holden would not write so many fragments* »

COSTELLO, Donald P., *The Language of "The Catcher in the Rye"*( in *American Speech* n°XXXIV ), Columbia (USA), Columbia University Press, octobre 1959, p. 172-180

s'avère brutal entre les premiers chapitres et les extraits que nous venons de citer. L'incipit du *Catcher In The Rye* contient notamment des phrases comme :« Où j'habite à Pencey ; j'habite dans l'aile du mémorial Ossenburger des nouveaux dortoirs »<sup>63</sup>. Néanmoins, plutôt que d'y voir une incohérence langagière, il nous semble qu'il faille considérer Holden comme un "écrivain à part entière" qui choisit volontairement son style ( et ses ruptures) en conscience ( cet exemple rappelle une forme d'emphase par dislocation ). Il est évident que derrière tout personnage de fiction se trouve nécessairement un auteur mais cela ne signifie pas pour autant que celui-ci s'exprime de la même manière dans les deux cas. Pourquoi ne pas voir là la création d'un processus de prosopopée ( faire parler l'absent c'est-à-dire justement un autre que soi, l'adolescent ou l'enfant ) ? Costello remarque ainsi que « la structure des phrases d'Holden indique que Salinger pense au livre plus en terme de discours oraux que de discours écrits »<sup>64</sup>, ce qui n'est pas le cas dans tous les textes de l'auteur ( particulièrement ceux personnels, en son nom propre). Si l'accusation de la présence d'une voix de l'adulte derrière celle du narrateur enfant/adolescent nous paraît donc assez vaine, cela acquiert toutefois un sens plus riche dès lors qu'on prend en compte les processus d'adresse et de double énonciation.

### E) La pluralité des registres (plusieurs registres en même temps )

A l'instar d'Holden, le héros de Gary crée donc des ruptures de registres prolixes en double sens, syllepses, et significations multiples. Certes, cela peut se rattacher à une certaine tradition littéraire. On note que « comme Céline ou Queneau, Ajar, *via* Momo, joue sur les différents niveaux de langue »<sup>65</sup>, mais ces procédés ne sont pas pour autant gratuits. Un réel enrichissement stylistique découle de cette "mise à plat" du langage que pratique le héros « en juxtaposant le style noble (ex :il « avait tout appris et tout pardonné »<sup>66</sup>), le registre grossier (« Il venait même parfois embrasser Madame Rosa, à condition qu'elle ferme sa gueule »<sup>67</sup>) et la sagesse des nations (« C'est ce que Monsieur Hamil exprime quand il dit que tout va bien qui finit bien »<sup>68</sup>). Il s'agit alors d'un entrelacement de discours transposés, d'origines diverses »<sup>69</sup>. Le même effet est créé par la mention

63 « *Where I Lived at Pencey, I Lived in the Ossenburger Memorial Wing of the new dorms'* »p 18

64« *The structure of Holden's sentences indicates that Salinger thinks of the book more in terms of spoken speech than written speech* »

COSTELLO, Donald P.,idem, p. 172-180

65 LECARME-TABONE, idem, p163

66 p.55 de *La Vie devant Soi*

67 p.55 de *La Vie devant Soi*

68 p.55 de *La Vie devant Soi*

69 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p164

de formules solennelles stéréotypées que Momo reprend à Hamil. C'est ainsi le cas des récurrents « Comme j'ai l'honneur » et « croyez-en ma vieille expérience ». De plus, Pierre Bayard rappelle dans son étude *Il était deux fois Romain Gary* que l'écrivain était tout à fait capable de nuancer dans ses différents ouvrages ses innovations littéraires et la déconstruction partielle du langage qu'elles impliquaient : « Les distorsions qu' "Ajar" fait subir au langage dans ce troisième livre [*Pseudo*] ne relèvent plus d'une débilité productive en faux sens, comme dans *Gros-Câlin*, ou d'une confusion entre les niveaux de langue de l'enfant et de l'adulte, comme dans *La Vie devant soi*, mais de quelque chose qui s'apparente au discours de la psychose (...) »<sup>70</sup>. Pour ces raisons il nous semble peu pertinent de prétendre que les narrateurs de Gary et de Salinger leur ont échappé pour ne refléter que la parole directe de leurs créateurs. Il s'agit plutôt de constructions stylistiquement très élaborées visant la création d'effets bien particuliers. Dans ce contexte il apparaît ainsi nécessaire d'analyser les différents outils mobilisés.

### III) Le rire, un outil stylistique ?

Le *Catcher In The Rye* et *La Vie devant Soi*, bien que traitant de sujets graves tels la dépression adolescente, le racisme, la difficulté à s'insérer dans la société, sont des romans qui jouent beaucoup sur l'intervention parfois inattendue du rire. Cependant celui-ci n'est pas toujours motivé par les mêmes causes ni les mêmes procédés. Ainsi en étudierons-nous les différentes déclinaisons en distinguant deux grandes catégories que sont "l'humour au sens large" et " l'humour noir, l'ironie" pour s'interroger ensuite sur leurs diverses fonctions.

#### A) L'humour

Avant toute analyse plus poussée, tentons de définir l'objet exact de cette partie : le dictionnaire d'Emile Littré indique ainsi que l'humour est un « mot anglais qui signifie gaieté d'imagination, veine comique » ( et qui provient lui-même du français "humeur"). En outre, selon Henri Morier, l'humoriste « feint (...) de trouver normal l'anormal. Il soutient paradoxalement avec un sérieux apparent et tranquille (*flegme*) que les situations aberrantes qu'il décrit n'ont rien que de très

---

70 BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, PUF, 1990, p 111

naturel »<sup>71</sup>. Il nous semble que ces dernières précisions sont alors à rapprocher de cette affirmation de E. Lecarme-Tabone : « Momo décrira l'anormal comme s'il était normal, et c'est l'auteur qui fera comprendre au lecteur cette anomalie »<sup>72</sup>. On saisit donc mieux en quoi les phénomènes comiques du *Catcher In The Rye* et de *La Vie devant Soi* sont favorisés par l'âge du narrateur qui se prête aisément à tous les malentendus possibles. La compréhension incertaine du réel et surtout le langage de l'enfant/adolescent deviennent sources d'effets humoristiques variés et imprévisibles. Ceux-ci peuvent tout d'abord provenir des mots eux-mêmes employés par le narrateur ainsi que leur apparente récurrence involontaire : Costello nous précise au sujet du héros de Salinger que « son vocabulaire limité peut aussi intervenir dans la création d'effets comiques. Le fait qu'Holden répète constamment des expressions identiques dans un très grand nombre de situations extrêmement différentes est souvent hilarant et très drôle »<sup>73</sup>. Ce phénomène de redondance peut de surcroît être appuyé par des mésusages langagiers d'expressions figées, ce qui crée un effet de décalage. C'est ainsi le cas de Momo lorsque celui-ci se précipite dans la salle de doublage de Nadine « comme un seul homme » (p.116). De même lorsque le docteur Katz, qui est juif, est considéré par le jeune garçon comme manifestant de la « charité chrétienne » (p.30). Arthur, le parapluie-compagnon du narrateur, se retrouve « nu comme Dieu l'a fait » (p.78 ). Momo trouve que Rosa manifeste des « ruses de Sioux » (p.37) alors que c'est une vieille femme impotente. Enfin, pour le jour de repos des prostituées, le héros parle de « trêve des confiseurs » (p.51). Pour poursuivre sur le roman de Gary, le récit devient parfois humoristique parce qu'on observe la mobilisation de techniques plus complexes tel le trope du zeugme (ou zeugma) : on note une mise sur le même plan de deux éléments, un concret et un abstrait. Il nous semble que c'est le cas lorsque Momo dit que Banania commençait à « sentir qu'il avait intérêt à défendre son bifteck » et ajoute immédiatement « Chez une personne, les morceaux les plus importants sont le cœur et la tête et c'est eux qu'il faut payer le plus cher » ( p.87-88 ). On peut aussi considérer cette figure comme une syllepse de sens jouant sur la signification concrète d'un proverbe. C'est pourquoi, plus généralement, nous sommes amenés à admettre que « le langage nouveau que Momo invente constitue aussi, bien entendu, un ressort comique puissant du roman (...) Sans doute contribue-t-il à atténuer, par son amusante incongruité, le caractère outré de la plupart des moyens comiques mis en œuvre dans *La Vie devant soi*. »<sup>74</sup>.

---

71 MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4ème ed., PUF, 1988

72 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p153-154

73 « his [Holden] limited vocabulary can also be used for good comic effect. Holden's constant repetition of identical expressions in countless widely different situations is often hilariously funny »

COSTELLO, Donald P., *The Language of "The Catcher in the Rye"*( in *American Speech* n°XXXXIV ), Columbia (USA), Columbia University Press, octobre 1959, p. 172-180

74 LECARME-TABONE, idem, p158

Si l'on tente d'étudier plus en détail les manifestations de l'humour dans l'œuvre de Salinger, on est forcé de constater que leurs surgissements se produisent dans des contextes énonciatifs très différents de celui de *La Vie devant Soi*. De plus, malgré la place prépondérante de l'ironie et de l'humour noir dans le *Catcher In The Rye*, il est capital de préciser avec Hans Bungert qu'il ne s'agit « en aucun cas d'une satire ; plutôt qu'une satire, le roman est imprégné d'un profond sens de l'humour ce qui place ce travail effectivement très près d'*Huckleberry Finn* »<sup>75</sup>. ( Au sujet de ce roman voir Partie I, I, 2, a du présent travail ). Holden Caulfield est incapable de communiquer réellement avec l'ensemble des individus qui l'entourent ( exceptée sa petite sœur dans le dernier chapitre). Cela affecte par conséquent ses tentatives de plaisanter qui tombent pour la plupart "à plat". C'est particulièrement le cas lorsqu'il donne rendez-vous dans un bar à une lointaine connaissance, Luce. Entre les deux jeunes hommes a lieu l'échange suivant : « "En quoi es-tu le meilleur ?" Lui demandais-je. "En perversion ?" (...) - qu'essaies-tu d'être ? Marrant ? - Non. Je blague seulement »<sup>76</sup>. Le mot "*Kidding*" que nous traduisons par « blaguer » mérite d'ailleurs toute notre attention. En effet, mot-à-mot, il signifie « faire l'enfant [*kid*] » : or n'est-ce pas justement le but primordial que se fixe Holden qui rejette les adultes pour leur hypocrisie [*phoniness*] ? En outre, Holden recourt à un très grand nombre de fois à ce terme. Ainsi sur deux pages on note jusqu'à cinq occurrences : ("sans blague" est la traduction de "*no kidding*" )

- « Ouai ? Sans blague ? »<sup>77</sup>
- « Tu l'as fait ? Sans blague (...) »<sup>78</sup>
- « S'il vous plaît. Je me sens infernalement seul. Sans blague »<sup>79</sup>
- « Sans blague ! Elle est chinoise, au nom du Christ ! »<sup>80</sup>
- « Sans blague ! Tu aimes ça ? »<sup>81</sup>

Peut-être est-ce là le secret de l'incompréhension par les autres de l'humour du narrateur : volontairement enfantins, les propos du héros sont paradoxalement partagés entre une envie et une

75 « The Catcher in The Rye is in no way a satire; rather than satire, the novel is permeated with a deep sense of humor placing the work very close indeed to *Huckleberry Finn* »

BUNGERT, Hans, *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

76 « What're you majoring in ? I asked him. Perverts ? (...) what're you trying to be \_funny ? - No. I'm only kidding »p144

77 « Yeah ? No kidding ? »p145

78 « You do ? No kidding (...) »p145

79 « Please. I'm lonesome as hell. No kidding »p149

80 « No kidding ! She Chinese, for Chrissake »p146

81 « No kidding ! Do you like that ? »p146



interdiction accordée à soi-même de plaisanter. Pris dans ce déchirement le narrateur nous livre des pensées teintées d'amertume qui font toute la saveur du livre. Lorsqu'Holden annonce ainsi à Luce : « Peut-être irai-je en Chine. Ma vie sexuelle est nulle »<sup>82</sup>, le lecteur a la "clé" de cette allusion : soit l'épisode de l'hôtel de Maurice et la rencontre avec la prostituée. Il devient donc désopilant de lire le narrateur s'exclamer « Selon moi, je suis probablement le plus grand maniaque sexuel que vous ayez vu depuis toujours »<sup>83</sup> car, bien au contraire, Holden se caractérise par un platonisme total et une aspiration à la pureté et à l'élévation dans le domaine ( cf sa condamnation de l'attitude de Stradlater envers Jane Gallagher). Ces passages comiques sont néanmoins mêlés à d'autres plus tragiques lorsque le jeune homme souffre de l'incompréhension de ses interlocuteurs ( et même de sa propre inaptitude à être en phase avec l'univers concret). C'est particulièrement le cas à *Radio City* où, après s'être disputé avec Sally et alors qu'elle pleurait, Holden est pris d'un fou rire et dit : « La chose en soi était en quelque sorte drôle, en un sens, si vous y pensez, et tout d'un coup je fis quelque-chose que je n'aurais pas dû. Je ris. Et j'eus un de ces rires très lourds et stupides »<sup>84</sup>. Moins dramatiquement, dès le début du roman, cette incapacité du narrateur à s'adapter à ses camarades ( et à plaisanter/ne pas plaisanter quand il faut) conduit Holden à son combat avec Stradlater ( cette réaction étant la cause de l'attitude du jeune garçon dansant des claquettes puis taquinant son sourcilleux camarade de chambre). En réalité les seuls moments où l'humour d'Holden fonctionne sont ceux partagés avec sa petite sœur Phoebe. C'est, entre autres, le cas quand ceux-ci se retrouvent nuitamment dans l'appartement des Caulfield et que le personnage principal salut sa petite sœur par le surnom que celle-ci affectionne : «- comment va cette vieille Hazel Weatherfield ?»<sup>85</sup>. Mis à part ces rares épisodes de compréhension, nous nous devons de traiter ce que par ailleurs beaucoup de critiques et analystes mentionnent : le fait qu'Holden soit surtout drôle pour le lecteur et ce parfois involontairement. Son ingénuité et les syllogismes qu'il construit aboutissent la plupart du temps à des incongruités riches en effets comiques. On peut ainsi distinguer deux types d'occurrences :

- Ses raisonnements, maximes et conseils peu vraisemblables :  
« C'est drôle. Tout ce que vous avez à faire est de dire quelque-chose que personne ne comprend et les gens feront pratiquement tout ce que vous voulez qu'ils fassent »<sup>86</sup>
- Ses avis péremptoires à l'inverse de ceux attendus :

---

82 « *Maybe I'll go to China. My sex life is lousy* »p147

83 "*In my mind, I'm probably the biggest sex maniac you ever saw.*"chap 9

84 « *The whole thing was sort of funny, in a way, if you thought about it, and all of a sudden I did something I shouldn't have. I laughed. And I have one of these very loud, stupid laughs.* »p120

85 « *How's old Hazel Weatherfield* »p166

86 "*It's funny. All you have to do is say something nobody understands and they'll do practically anything you want them to.*" Ch. 21

« C'est ce qu'il y a de bien avec les manèges ; ils passent toujours les mêmes chansons »<sup>87</sup>

On remarque que ce jeu sur l'innocence du héros rejoint les procédés mobilisés par Gary car « parfois cible de l'humour, Momo en est plus souvent l'intermédiaire. L'auteur se moque gentiment de ses velléités d'évasion »<sup>88</sup>. Le décalage humoristique se fonde donc sur un dispositif de double énonciation aux dépens du personnage. Un peu comme si l'auteur nous adressait la parole avec complicité par dessus son texte. *La Vie devant Soi* en présente un grand nombre d'exemples telle cette exclamation du jeune garçon étant arrivé à la place Pigalle alors qu'il voulait se rendre à Nice : « là on a eu peur parce qu'on était loin de chez nous et on est revenus »<sup>89</sup>. Soulignons de plus que le thème de la mort est aussi souvent sujet à plaisanterie et que le rire est alors mêlé au pathos : « Bon je savais que j'ai toute la vie devant moi mais je n'allais pas me rendre malade pour ça »<sup>90</sup> ou encore « j'ai fait des exercices pour mourir, mais le ciment était froid »<sup>91</sup>. Comme le précise alors E. Lecarme-Tabone « Le procédé consiste à déplacer l'accent de ce qui est important vers ce qui l'est moins »<sup>92</sup>. ( Il nous semble que cela s'applique particulièrement à la dernière occurrence ). La figure du *Clown* est en outre mentionnée par une journaliste critique qui affirme qu' « Emile Ajar doit beaucoup à l'art saugrenu des clowns, ces bouffons tragiques. *La Vie devant soi* s'offre comme une de leurs parades. Sauf Momo \_ mais, lui, s'apparente à eux par son langage »<sup>93</sup>. Or il n'est certes pas anodin que ce même motif soit aussi partagé par le héros de Salinger : comme nous l'avons déjà évoqué, dans les deux romans la prise de conscience et la maturation des personnages se produisent lors de la contemplation d'un spectacle forain ( la vitrine avec ses clowns pour Momo, le manège pour Holden ). Ces éléments prennent d'ailleurs plus de sens lorsqu'on les relie au traité poétique nommé *Pour Sganarelle* (1965) de Gary . l'écrivain s'y exprime en ces termes sur la nécessité du rire : « Il serait étonnant que le roman nouveau ne fût pas un roman comique »<sup>94</sup>. Parallèlement rappelons que l'auteur s'est expliqué de nombreuses fois dans ses livres sur le rire qu'il envisage surtout comme « (...) un rapport de soi à soi »<sup>95</sup>. Ainsi Gary écrit-il dans *La Nuit sera calme* que « le comique est un rappel à l'humilité »<sup>96</sup> et plus précisément qu'il prépare des « salubrités futures »<sup>97</sup>. De même dans *Les Clowns lyriques* l'écrivain perçoit le rire comme une « hygiène

---

87 "That's the nice thing about carousels, they always play the same songs."p210

88 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p.154

89 *La Vie Devant Soi* p. 44

90 *La Vie Devant Soi* p. 133-134

91 *La Vie Devant Soi* p.104

92 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p.154

93 PIATIER, Jacqueline, *Le Monde*, 17 septembre 1975

94 *Pour Sganarelle*, chap 15, p 141

95 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p.135

96 *la nuit sera calme* p10

97 *la nuit sera calme*, p10

mentale »<sup>98</sup>. Il précise sa pensée en nous confiant que « Depuis qu'[il]écri[t], l'ironie et l'humour ont toujours été pour [lui] une mise à l'essai de l'authenticité des valeurs, une épreuve par le feu à laquelle un croyant soumet sa foi essentielle, afin qu'elle en sorte plus souriante, plus sûre d'elle-même, plus souveraine »<sup>99</sup>. Dans le même texte Gary conclut que le rire est « le dernier refuge de l'instinct de conservation »<sup>100</sup>. Enfin dans le roman autobiographique *La Promesse de l'aube*, le narrateur nous explique que « L'humour est une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive »<sup>101</sup>. Si Salinger ne s'est pas livré à des développements poussés sur son usage propre de l'humour, il nous apparaît pourtant que ces explications de Gary éclairent aussi l'écrivain américain d'un jour nouveau et que ce qui a été valable pour l'un le fut peut-être aussi pour l'autre.

Dans ce contexte il est quelque peu étonnant de constater qu'aussi bien pour *La Vie devant Soi* que pour le *Catcher In The Rye*, l'humour se fait parfois provocateur et déstabilisant. C'est par exemple le cas lorsque Momo nous décrit le projet de Madame Lola qui « rêve d'aller tout se faire couper devant pour être femme à *part entière* »(n.i). L'espiègle narrateur ajoute alors « Je trouve que c'est des extrémités »<sup>102</sup>. (De même lorsqu'Holden explique à la prostituée Sunny qu'il compte seulement discuter avec elle en raison de son opération au « *clavicorde*[/ clavecin] »). Toutefois ces manifestations d'un humour grivois, en plus de contribuer à une mixité des registres et tonalités, nous paraissent desservir un propos bien plus sérieux qu'on pourrait le penser de prime abord. La transexualité est aussi, comme la différence de nationalité, de couleur de peau, une cause de rejet social contre laquelle Gary s'insurge. La timidité d'Holden et son refus de la corporalité sont au centre de son problème de dégoût du monde des adultes. Dans cette étude, c'est en se penchant sur les faits les plus secondaires que nous trouvons parfois les explications les plus capitales. Il en va de même avec les occurrences plus spécifiques d'humour que nous nous proposons désormais d'analyser que sont les cas d'ironie et d'humour noir.

## B) L'ironie et l'humour noir

L'humour noir se distingue des autres formes du comique par son grinçant recours à des allusions morbides ou tragiques. Tout comme l'ironie, il repose sur l'emploi d'antiphrases qui

98 *Les clowns lyriques*, p198

99 *Les clown lyriques* " note de l'auteur", p.11

100 *Les clown lyriques* " note de l'auteur", p11

101 *La Promesse de l'aube*, p160

102 *La Vie Devant Soi* p.242

inversent le propos réellement pensé par le locuteur. Dupriez, dans le *Gradus ad Parnassum*, indique que l'ironie consiste à dire « par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce que l'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser »<sup>103</sup> alors que Jarrety dans son *Lexique des termes littéraires* l'explique comme un « procédé rhétorique reposant sur un dédoublement énonciatif : le locuteur avance un énoncé tout en indiquant qu'il ne l'assume pas, qu'il le récuse »<sup>104</sup>. On distingue ces formes du cynisme ( au sens commun et non pas celui philosophique de Cratès et Diogène ) que le Littré définit comme « effronterie, impudence, obscénité » car ce dernier terme repose sur une évaluation axiologique. En effet certains critiques américains d'obédience religieuse se sont livrés à un jugement moral du *Catcher In The Rye* trouvant celui-ci "cynique". Blotner et Gwynn ont ainsi avancé que « le cynisme, si vigoureux soit-il, et la névrose ne suffisent pas à créer un roman digne de ce nom, et le lecteur doit ensuite comprendre qu'Holden Caulfield est en fait un chrétien, presque un saint »<sup>105</sup>. Nous pourrions aussi nous en remettre à l'opinion d'Ihab Hassan qui précise qu'«Holden, bien sûr, n'est pas le moins du monde cynique pas plus qu'aveugle »<sup>106</sup>mais préférons, pour notre part, laisser la liberté de ces affirmations à leurs auteurs pour tenter de proposer une analyse élaborée sur des critères plus objectifs et dépassionnés.

Le roman de Salinger présente quelques occurrences d'humour noir. Ainsi est-ce le cas lorsqu'Holden rencontre dans le train Mrs. Morrow, la mère d'un camarade. Le jeune homme lui explique alors d'un ton badin qu'il doit rentrer chez lui pour un léger problème de santé : « une tumeur au cerveau ». Toutefois ces faits langagiers s'avèrent minoritaires car, comme l'explique Isabelle de Meese, c'est surtout dans l'intrigue que réside la noirceur du livre :« Le style de *L'Attrape-coeurs* (1951) est révolutionnaire et le roman aurait tout aussi bien pu avoir été écrit dans les années 2000. Son ton ironique et léger permet de contraster avec l'extrême noirceur du contenu »<sup>107</sup>(n.s). Ce point de partage entre nos deux ouvrages s'avère donc essentiel car dans *La Vie devant Soi* l'ironie et l'humour noir se manifestent avant tout par les usages de la langue elle-même. Momo nous précise par exemple au sujet des soigneurs africains qui rendent visite à Rosa que « (...) Monsieur Waloumba et ses frères de tribu faisaient de la médecine au noir »<sup>108</sup>(n.s) ou

103 DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, UGE, 1980

104 JARRETY, *Lexique des termes littéraires*, Le livre de poche, 2001

105 BLOTNER, J.L et GWYNN, F.L, *L'œuvre romanesque de J.D Salinger*, version traduite en français par les auteurs de *The Fiction of J.D. Salinger*, USA, University of Pittsburgh Press, 1958, p 39

106 « Holden, of course, is not in the least cynical ; nor is he blind (...) »

HASSAN, Ihab, *The rare quixotic gesture in Salinger, a critical and personal portrait*, Harper and Row, 1962, p150-151

107 DE MEESE, Isabelle, *L'attrape-coeurs, fiche de lecture*, Primento Ed., 2011, p 14

108 *La Vie Devant Soi* p.176

encore, concernant son quartier, il affirme « chez nous les aveugles sont très bien vus »<sup>109</sup>. Les manifestations d'ironie entraînent en outre des renversements de perspective qui permettent au héros d'exprimer avec pudeur ses souffrances comme lorsque celui-ci affirme que la pilule contraceptive est bénéfique « pour la protection de l'enfance »<sup>110</sup>. De même lorsqu'il avance que désormais « quand on avait un gosse, on n'avait plus d'excuse, on savait ce qu'on lui faisait »<sup>111</sup>. L'opinion de Momo transparaît d'ailleurs à la page 224 du roman de manière plus explicite encore car il nous livre son désarroi face à la vie en ces mots : « Le jour où ma mère s'était pas fait avorter, c'était du génocide ».

Souvent ce sont ces formes mordantes du rire qui visent plus que toute autre à dénoncer une injustice, un état de fait inacceptable. Un autre sujet de société pointé du doigt par Gary est le traitement des personnes âgées et, par extension, le rapport généralement entretenu avec le thème de la mort. Cela peut prendre des aspects relativement triviaux comme lorsque Momo nous parle de la déclaration d'amour d'Hamil à madame Rosa et qu'il propose de monter le vieil homme « sur des brancards pour la proposition »<sup>112</sup> mais devient rapidement plus incisif : le narrateur ajoute qu'« (...) on pourrait (...) les transporter tous les deux à la campagne et les laisser dans un champ jusqu'à ce qu'ils meurent »<sup>113</sup>. Comme le note alors E. Lecarme-Tabone, « l'humour tempéré de Gary fait place ici au burlesque déchaîné d'Ajar »<sup>114</sup>. De plus cette analyste précise très justement que « Momo décrit comme naturelles des réactions ou des pratiques qui contreviennent aux règles morales, devenant alors le complice de l'auteur, et non plus sa cible, dans la mise en lumière d'une anomalie »<sup>115</sup> (élément de divergence avec Salinger qui emploie moins cette méthode). La mort était un grand objet d'angoisse pour Gary et on ne peut que grincer des dents à la plaisanterie éminemment pathétique que fait « le Nègre » au sujet du décès à venir de Rosa : il donne à Momo un numéro imprimé pour lui venir en aide « c'était marqué *Enlèvement gratuit gros objets tél. 278 78 78* »<sup>116</sup>. Même chose lorsque que le narrateur fait cette proposition au sujet des vieillards : « il faudrait faire venir beaucoup de main-d'œuvre étrangère d'Afrique pour [les] chercher tous les matins à six heures et enlever ceux qui commencent déjà à sentir mauvais »<sup>117</sup>. Enfin comment prendre cette constatation apparemment joyeuse au sujet de madame Rosa : « (...) elle a même commencé à faire des projets d'avenir, car elle ne voulait pas être enterrée religieusement »<sup>118</sup> ?

---

109 *La Vie Devant Soi* p.107

110 *La Vie Devant Soi* p.80

111 *La Vie Devant Soi* p.80

112 *La Vie devant Soi* p. 139

113 *La Vie devant Soi* p. 139

114 LECARME-TABONE, Eliane, *idem*, p145

115 LECARME-TABONE, Eliane, *idem*, p154

116 *La Vie devant Soi* p. 207

117 *La Vie devant Soi* p. 178

118 *La Vie devant Soi* p. 153

Néanmoins la lutte principale de *La Vie Devant Soi* se concrétise dans la question du racisme et donc indirectement celle de la Shoah. Racisme à l'encontre de Momo ( « pendant longtemps, je n'ai pas su que j'étais arabe parce que personne ne m'insultait. On me l'a seulement appris à l'école »<sup>119</sup>) et racisme envers Rosa ( « les juifs sont très accrocheurs surtout quand ils ont été exterminés, ce sont ceux qui reviennent le plus »<sup>120</sup> : Gary tourne ici en ridicule le mythe du fantôme du juif mort, le *dibouk* des clichés antisémites). Contrairement au *Catcher In The Rye*, « dans ce roman des misères humaines, *l'humour noir*, réaction à l'atrocité de l'Histoire et à l'angoisse de la mort, l'emporte sur l'humour léger »<sup>121</sup>. Le jeu de mots devient ainsi un moyen de dénonciation d'autant plus efficace qu'il est horrifiant (Seul un écrivain d'origine juive peut se permettre ce type de liberté. Gary en est conscient et en use conséquemment). C'est le cas, entre autre, des syllepse de sens du mot *foyer* : Momo apprend de Rosa qu'à l'arrivée dans les camps, les déportés « ont tous été accueillis dans ce foyer sauf les dents, les os, les vêtements et les souliers en bon état qu'on leur enlevait à cause du gaspillage »<sup>122</sup>. Le terme *foyer* renvoie ici dans une effroyable anthithèse aussi bien à l'univers familial réconfortant qu'à la chaleur des fours crématoires. De même, l'auteur file la figure pour dénoncer la complicité de la police du régime de Vichy dans les rafles : Momo nous précise que « Madame Rosa a une peur bleue des flics mais c'est à cause du foyer où elle a été exterminée et ça ne compte pas comme argument, parce qu'elle était du mauvais côté »<sup>123</sup>(n.s). La mise en parallèle avec le racisme contre les peuples d'Afrique du nord apparaît alors explicitement quand le jeune garçon nous livre son "admiration" pour les forces de l'ordre car « L'auteur s'arrange pour rappeler à ce propos ( et " à l'insu" de Momo) le rôle joué par la police au cours de la guerre d'Algérie et sous l'Occupation »<sup>124</sup>.

A l'opposé de la définition de Dominique Noguez dans *L'Arc-en-ciel des humours* qui avance que « humour, c'est amour ; ironie, c'est mépris »<sup>125</sup>, nous constatons que, tant pour le *Catcher In The Rye* que *La Vie devant Soi*, l'ironie peut permettre d'exprimer de l'affection ( pour des individus, des peuples, des causes ). Tous les malentendus qui entraînent tant d'incompréhension suite à la publication des romans, ( et firent même un temps accuser Ajar d'antisémitisme ), viennent du fait

119 *La Vie devant Soi* p. 12

120 *La Vie devant Soi* p. 59

121 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p.156

122 *La Vie devant Soi* p. 59

123 *La Vie devant Soi* p.108-109

124 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p.153

125 NOGUEZ, Dominique, *L'arc-en-ciel des humours*, Hatier, 1996, p. 152

que « *L'ironie* implique que l'auteur se désolidarise assez du narrateur pour que le lecteur comprenne qu'il faut renverser le sens des propos que celui-ci tient »<sup>126</sup> : c'est ce qui explique notamment le rôle capital du dialogisme qui doit s'établir entre ce dernier et le texte ( cf partie III). Bien sûr, ce procédé a ses limites car « Momo doit rester sympathique ( ...). La distance entre Ajar et Momo ne peut se creuser au point que ce dernier se trouve gravement discrédité ou trop fortement manipulé par son inventeur »<sup>127</sup>. Toutefois, comme le conclut E. Lecarme-Tabome, « l'équilibre du roman provient également de ce que le burlesque, le grotesque, l'humour noir n'excluent en aucune manière l'émotion, qu'ils rendent, au contraire, plus efficace »<sup>128</sup>. Pour ces raisons on saisit mieux la difficulté qu'éprouvèrent les journalistes à définir la tonalité de ces textes car ceux-ci, comme la parole de leurs locuteurs, sont avant tout discontinus et composites.

#### **IV) Voix enfantines/adolescentes et transgressions langagières**

Comme nous venons de l'étudier, le *Catcher In The Rye* et *La Vie devant Soi* se caractérisent par un fort usage de la provocation : en effet, en plus de l'humour noir et l'ironie, celle-ci se manifeste par les nombreuses et régulières transgressions langagières des narrateurs. Ces tournures sont si fréquentes et ont été décrites par tant de critiques comme étant à l'origine de la singularité des œuvres qu'il convient de leur consacrer une analyse plus approfondie. Nous distinguerons par conséquent la vulgarité simple - jurons, blasphèmes et mots familiers - de l'argot à proprement parler qui ressort d'un code, d'une pratique langagière plus spécifique et référencée. L'argot se manifeste plus par des expressions qui détournent le sens premier d'un mot possédant par ailleurs un usage courant dans la langue. Le *Littré* définit ainsi ce phénomène comme une « phraséologie particulière, plus ou moins technique, plus ou moins riche, plus ou moins pittoresque, dont se servent entre eux les gens exerçant le même art et la même profession. »(n.s).

##### **A) de l'usage de la vulgarité**

Une des ramifications de la querelle sur l'authenticité de la parole des narrateurs se focalise sur ces emplois de transgressions langagières et particulièrement la prétendue "vulgarité" du roman de Salinger. Là encore les dissensions sont nombreuses : Donald Costello assure par exemple que « le

---

126 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p.152

127 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p.152

128 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p.158

jargon familier d'écolier d'Holden est particulièrement typique pour sa 'vulgarité' et son 'obscénité'. Personne, familier du langage des lycées, ne pourrait sérieusement soutenir que Salinger surmarque cela »<sup>129</sup>. Toutefois

« La modération [dans la vulgarité (n.d.t)] d'Holden le caractérise comme un jeune sensible qui évite les termes les plus fortement interdits et qui n'utilise jamais la vulgarité de manière incidente ou hypocrite pour lui permettre d'être " un de ces garçons". *Fuck* par exemple n'intervient jamais dans le propos d'Holden. Le mot apparaît dans le roman quatre fois mais seulement quand Holden examine avec désapprobation sa visible inscription sur les murs »<sup>130</sup>

Dans un pays qui accorde une très grande place à la religion ( non officiellement dissociée de l'Etat ), il est intéressant d'observer que le jeune new-yorkais, s'il blasphème, le fait avec une certaine mesure : les occurrences de ce type d'imprécations sont extrêmement nombreuses mais le narrateur préférera presque toujours utiliser « *for God's sake* »<sup>131</sup> plutôt que « *for Chrissake* »<sup>132</sup> ou « *Jesus Christ* » : ces deux derniers termes (employés majoritairement par Stradlater) sont connotés comme plus vulgaires selon le *Dictionary of the Vulgar Tongue*<sup>133</sup> de Francis Grose. Certes *Goddam* (*it*) [Bon Dieu] est une des interjections les plus employées par Holden mais il semble que ce mot soit utilisé sans aucune relation avec sa signification première [*Que Dieu le damne*] : le juron exprime simplement un fort état émotionnel envers l'objet. Soit favorable comme dans « bon-dieu de casquette de chasse »<sup>134</sup> soit défavorable comme dans « t'es un bon-dieu d'abruti »<sup>135</sup> soit encore neutre comme dans « venant par cette bon-dieu de fenêtre »<sup>136</sup>. On remarque que ce procédé de déssémantisation des jurons pour leur accorder un sens affectif est très courant dans de nombreuses langues ( à notre connaissance au moins le français, l'italien et l'allemand ). Le comportement d'Holden, s'il peut paraître choquant, n'est néanmoins pas dépourvu de réalisme. Les opposants au *Catcher In The Rye* ont aussi noté le fait que le jeune homme utilisait le terme *Hell*<sup>137</sup> dans ses

---

129« *Holden's informal, schoolboy, vernacular is particularly typical in its 'vulgarity' and 'obscenity'. No one familiar with prep-school speech could seriously contend that Salinger overplayed his hand in this respect.* »

COSTELLO, Donald P., *The Language of "The Catcher in the Rye"* ( in *American Speech* n°XXXIV ), Columbia (USA), Columbia University Press, octobre 1959, p. 172-180

130« *Holden's restraints help to characterize him as a sensitive youth who avoids the most strongly forbidden terms, and who never uses vulgarity in a self-conscious or phony way to help him be 'one of the boys'. Fuck for example, is never used as a part of Holden's speech. The word appears in the novel four times, but only when Holden disapprovingly discusses its wide appearance on walls* »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

131« Pour l'amour de Dieu »

132 « Pour l'amour du Christ »

133 GROSE, Francis, *Classical Dictionary of the Vulgar Tongue: Revised and Corrected with the Addition of Numerous Slang Phrases Collected from Tried Authorities*, Londres, BiblioBazaar, 2010

134 *The Catcher In The Rye* p.45

135 *The Catcher In The Rye* p. 45, 52

136 *The Catcher In The Rye* chap. 2

137 " Enfer"



jurons ( ce qui relève encore du blasphème au sens strict ). Ce point précis permet bien de mettre en évidence la différence de sensibilité de la France et des Etats-Unis en matière de religion car il ne serait pas venu à l'idée d'un journaliste de l'hexagone, même dans les années 50, de vilipender un roman dont le narrateur se serait exclamé « Enfer » ou « Ciel ». Ces expressions, déjà à l'époque, étaient ressenties comme archaïsantes et, au contraire, appartenant paradoxalement à un registre langagier plutôt élevé [ il en va de même pour l'interjection *Zut* qui, perçue comme très vulgaire au XIXème siècle, a subi un incroyable affadissement du sens en langue ]. En outre H. Mencken, dans son article de la revue *American Speech* intitulé *American Profanity*, indique qu'« *Enfer* est peut-être le mot le plus polyvalent dans l'ensemble du vocabulaire d'Holden »<sup>138</sup>. En effet le terme sert plus à des constructions déssémantisées qu'à des allusions au sens premier. Des emplois à connotations positives sont même présents comme par exemple lorsqu'Holden, après avoir passé quelques heures avec Phoebe, s'exclame « Nous avons passé un moment d'enfer »<sup>139</sup> ( cela correspond à l'usage français car *d'enfer* est employé couramment de manière valorisante). Parallèlement *Enfer* est utilisé aussi par le narrateur comme un intensif dans de nombreuses occurrences :

- « chaud comme l'enfer »<sup>140</sup>
- « froid comme l'enfer »<sup>141</sup>
- « triste comme l'enfer »<sup>142</sup>
- « enjoué comme l'enfer »<sup>143</sup>
- « vieux comme l'enfer »<sup>144</sup>
- « jolie comme l'enfer »<sup>145</sup>

Là encore l'usage personnel et affectif du langage par Holden nous mène à adopter une attitude particulièrement prudente. Si on peut identifier les éléments ayant choqué la critique et plus généralement *l'horizon d'attente* d'alors, il faut se garder d'y voir une volonté délibérée de l'auteur ( car ceci n'est peut-être que la conséquence contingente et secondaire d'une quête de justesse et d'authenticité ou encore d'innovation stylistique ).

---

138« Hell is perhaps the most versatile word in Holden's entire vocabulary »

cf MENCKEN, H.L., *American Profanity*, New York, 1944, *American Speech* n°XIX, ( p.242 du recueil de l'année )

139« *We had a helluva time* »

140« *hot as hell* »

141« *cold as hell* »

142« *sad as hell* »

143« *playful as hell* »

144« *old as hell* »

145« *pretty as hell* »

Le narrateur de Salinger mobilise aussi les champs lexicaux triviaux de la corporalité : c'est le cas entre autres de *Ass*<sup>146</sup> dont les utilisations dans le récit peuvent se classer là encore en plusieurs catégories : *Ass* peut tout d'abord renvoyer à la partie du corps humain ( «j'ai bougé un peu mon cul »<sup>147</sup> ) mais aussi à une expression figée ( «me geler le cul»<sup>148</sup>, « dans un passage large d'une fesse »<sup>149</sup>) ou encore se rattacher à une exclamation (« mon cul ! »<sup>150</sup>). C'est cette très grande variété des emplois qui à notre avis rend, au moins partiellement, caduque le reproche fait au *Catcher In The Rye* d'être un livre au langage pauvre. On le voit, affirmer cela ce serait oublier toutes les subtilités énonciatives liées au contexte et à la connotation.

Une des caractéristiques récurrentes des propos d'Holden est donc de ne mobiliser que très rarement le sens propre des mots pour lui préférer celui figuré. Ce trait se retrouve dans les (rares) insultes formulées à l'encontre de Stradlater ou de Maurice (il s'agit toujours de situations extrêmes où le narrateur est hors de lui. Par exemple quand Stradlater lui révèle sa relation avec Jane Gallagher, Holden « continu[e] à le traiter d'abruti de fils de pute »<sup>151</sup> ) : cependant les insultes alors proférées comme « bâtard »<sup>152</sup> et « fils de pute »<sup>153</sup> n'ont évidemment par de rapport avec le sémantisme de la naissance ( ce qui est une caractéristique réaliste, notamment dans la bouche d'un enfant/adolescent). Cela nous conduit à formuler l'hypothèse consistant à voir dans cette systématique déssémantisation et réappropriation du langage par le narrateur, une des manifestations de son combat contre le monde des adultes et ses hypocrisies : refuser la société telle qu'elle est, c'est aussi nier les sens qu'elle fixe aux mots. D'autre part il est normal que la quête de pureté d'Holden se traduise dans un domaine qui en est déjà naturellement l'objet pour un très grand nombre de personnes : le langage et sa consigne de "trouver le mot juste " est ici pris à contre-pied dans une appréhension privilégiant l'individualité, la personnalisation des usages.

Cette spécificité se concrétise particulièrement par le très grand nombre de dictons et proverbes cités par Holden. S'ils existent bel et bien en anglais courant, ils finissent par donner un aspect truculent et pittoresque au discours ; On relève ainsi :

- « *like a madman* »<sup>154</sup>
- « *like a bastard* »<sup>155</sup>

---

146« cul »

147«*I moved my ass a little* »

148 « *freezing my ass of* »

149« *in a half-assed way* » (expression américaine courante non spécifique à Holden ).

150« *Game, my ass* »

151« *kept calling him a moron sonuvabitch* »p43

152« *Bastard* »

153« *Sonuvabitch* »

154« comme un fou »

155«comme un salaud »

- « *laughed like a hyena* »<sup>156</sup>
- « *I know old Jane like a book* »<sup>157</sup>
- « *I know Central Park like the back of my hand* »<sup>158</sup>
- « sharp as a tack » mot-à-mot « pénétrant comme un clou » jeu de mots sur sharp qui veut aussi dire "perçant, tranchant " au sens premier. Signifie en contexte « très perspicace ».
- « *hot as a firecracker* » mot-à-mot « chaud comme un pétard ».
- « *drove off as a bat* » c'est-à-dire " rejeter au-loin".

Plus caractéristique encore est le surmarquage adjectival que pratique le personnage. Holden s'exclame par exemple :

- « Il était un bon-dieu de stupide abruti »<sup>159</sup>
- « Enlève tes sales genoux puants d'abruti de ma poitrine »<sup>160</sup>
- « tu es un sale stupide fils de pute d'abruti »<sup>161</sup>

L'effet stylistique créé est là encore une hyper-singularisation du langage qui fit dire à certains, comme nous l'avons mentionné, que le narrateur s'exprime d'une manière unique, en "*Holdenien*". C'est d'ailleurs peut-être ce point qui constitue la limite de la volonté de l'auteur d'une mimésis de la parole adolescente : Holden représente sa classe d'âge mais ne se réduit pas à ce seul aspect ; il possède aussi des éléments ( y compris langagiers ) qui l'individualisent. En plus des exemples déjà mentionnés, on peut considérer que la très grande oralité de *l'écriture* du jeune homme contribue à ce fait. En effet, parler et écrire sont deux appréhensions de la langue totalement différentes et si beaucoup d'adolescents pratiquent l'élision dans leurs échanges conversationnels, il en va autrement à l'écrit ( tant celui-ci est marqué par les pratiques et conventions scolaires ). Cette remarque se fonde sur le fait qu'on se place fictionnellement dans une situation où Holden est l'écrivain du *Cather In The Rye* comme l'excipit de l'œuvre le suggère. Si écrire « J'l'aurai tué »<sup>162</sup> ne surprend pas trop le lecteur, car demeurant encore dans le possible, en revanche il en va autrement de cette remarque du jeune new-yorkais à la dixième page du roman: « *You could tell old Spencer'd got a big bang out of buying it* ». Difficilement traduisible, cette phrase pourrait trouver comme équivalent en français : « on pouvait dire que l'vieux Spencer s'était éclaté à s'l'acheter ».

156« riait comme une hyène »

157«je connaissait cette vieille Jane comme un livre »

158 mot-à-mot « Je connais Central Park comme le dos de ma main » c'est-à-dire "comme le fond de ma poche"

159« *He was a goddam stupid moron* »p42

160« *Get your dirty stinking moron knees off my chest* »p43

161« *You're a dirty stupid sonuvabitch of a moron* »p43

162« *I'd've killed him* » p42

Dans *La Vie devant Soi* on peut séparer les expressions "vulgaires" de Momo en deux grandes catégories:

- Premièrement celles qu'on pourrait considérer comme classiques : c'est le cas des nombreuses occurrences de « gueuler », « chier », « con », « cul » etc
- Puis celles plus exotiques : le mot arabe « *zob* » est déjà entré dans le français populaire à l'époque de la publication d'après Jacques Cellard et Alain Rey ( *Dictionnaire du français non conventionnel*, Hachette ) comme le terme arabe « *khlaoui* »<sup>163</sup>.

On remarque de plus que le narrateur de Gary recourt aussi à des dictons et que, comme Holden, il se les approprie. Par exemple quand le jeune garçon affirme : « C'était le vrai monde à l'envers et c'était la plus belle chose que j'ai vue dans ma putain de vie »<sup>164</sup> (soulignement et italique de notre fait). Néanmoins, comme nous allons le voir, Momo, au contraire d'Holden, se réfère bien plus à l'argot qu'à la vulgarité "courante" ( d'où la place plus réduite des références à l'œuvre de Gary dans la présente sous-partie). Cependant, dans les deux cas, ces éléments de transgression trahissent une appréhension personnelle du langage par les deux jeunes narrateurs : cet extrême de la parole qu'est la vulgarité agit ici comme un révélateur des rapports que les individus entretiennent avec la société et plus généralement leur vision éclatée et morcelée du monde.

## **B ) L'argot et ses liens avec l'oralité :**

Comme nous l'avons précédemment précisé, rappelons qu'on entend par argot "l'emploi de mots communs ayant un sens attesté dans un registre courant mais étant détournés pour signifier autre chose". Il serait d'ailleurs intéressant de voir en quoi le sens nouveau se rattache à l'ancien ( métonymie, métaphore, élargissement, spécialisation etc ) mais cela nous conduirait trop loin de notre sujet. Dans certains cas précis on inclura aussi dans cette division des néologismes et mots-valises ( les raisons en seront spécifiées au cas par cas) ainsi que des constructions de phrases grammaticalement incorrectes : bien que dépassant l'unité langagière du mot seul, il nous semble que, dans plusieurs cas, ces structures peuvent être assimilables à une forme argotique (notamment dans *La Vie devant Soi*). En effet, contrairement au *Catcher In The Rye*, le narrateur de Gary utilise

---

163 p.257

164 p121

des tours oraux qui ne visent pas tant à le singulariser qu'à l'inscrire dans un groupe ( jeune garçon des banlieues défavorisées, mauvais locuteur du français en raison des multiples langues qui interfèrent dans son esprit). Cela ne signifie pas que Momo ne connaisse pas de processus d'individualisation, mais ces phénomènes relèvent plus d'éléments stylistiques élaborés ( chiasmes, zeugmes) que du simple choix lexical. Holden parle un jargon oral tellement étrange qu'il apparaît d'emblée comme unique et spécifique au personnage ( tics de langage etc). Ce n'est pas aussi patent pour le jeune pensionnaire de Rosa. Ainsi ce dernier use très fréquemment d'un argot lié au milieu des bas-fonds qu'il fréquente. On relève ainsi les termes suivants se rattachant à la drogue :

- « sucré »<sup>165</sup> ( métaphore de la poudre de cocaïne ou d'héroïne. Appellation qui tient de l'euphémisme ironique ).
- « la Marie »<sup>166</sup> ( francisation et abréviation d'une expression espagnole : la *marie-juana* pour le cannabis. Tient aussi de l'antonomase avec le passage du nom commun au nom propre ).
- « se kickent »<sup>167</sup> ( on considère cette expression comme un néologisme construit à partir du verbe anglo-saxon *to kick* qui veut dire "frapper du pied". L'emploi suivrait donc une métaphore entre le choc et l'effet causé par la drogue).

De même pour la sphère de la prostitution ( si « pute » relève avant tout du vulgaire, « maquereau » en revanche présente bien la polysémie caractéristique des mots argotiques ).

En outre, les propos de Momo, comme nous venons de le préciser, font intervenir des constructions de phrases et des erreurs qui renvoient à des formes orales du discours. Ne ressortant pas du vulgaire, cette syntaxe relâchée, familière, évoque plutôt une codification argotique dans la mesure où elle est partagée par un certain nombre de locuteurs. Le narrateur de Gary débute et ponctue ses phrases à l'aide des expressions suivantes :

- « C'est comme ça que »p13
- « sans ça »p14
- « tout ça, c'est »p18-19
- « des fois que »p27

Innombrables sont les enfants et adolescents à qui l'on pourrait prêter ces mots. Les erreurs

---

165 p.90  
166 p.90  
167 p.104

grammaticales de Momo s'apparentent plus à un phénomène de diglossie caractéristique d'un locuteur dont la langue maternelle n'est pas le français ( ce qui est partiellement vrai dans le cas présent). Ainsi les propos du jeune garçon de *La Vie devant Soi* présentent notamment des problèmes concernant :

- L'accord du participe passé avec le complément d'objet antéposé :  
C'est le cas, par exemple, de l'assertion suivante : « La première chose que Madame Rosa a fait le lendemain »<sup>168</sup>
- L'identification du référent pour une proposition subordonnée relative :  
« Il se faisait les ongles chez les manicures [sic] qui étaient roses aussi »<sup>169</sup>
- La suppression ou la multiplication non maîtrisée de la négation :  
« parce que je n'étais pas urgent nulle part ailleurs »<sup>170</sup>
- L'accord verbe-attribut :  
« tout le monde était égaux »<sup>171</sup>
- Les pluriels irréguliers :  
« cannibaux »<sup>172</sup>
- L'usage des prépositions :  
« un thé de menthe »<sup>173</sup>
- La maîtrise de l'ellipse ( il manque un bout de phrase) :  
« (...) un même a quinze ans, mais il se conduit comme dix »<sup>174</sup>
- La confusion entre le pronom adverbial « y » et les pronoms personnels :  
« les gangsters y mettaient encore un coup »<sup>175</sup>
- Le choix de la conjonction de subordination :  
« dans la façon qu'elle me regardait »<sup>176</sup>
- L'incise d'un discours direct et sa retranscription :  
« Je suis toujours emmerdé quand on me parle qu'est-ce qu'il fait ton papa où elle est ta maman »<sup>177</sup>

---

168 p.29

169p .46

170 p.121

171 p.52

172 p.50

173 p.11

174 p.119

175 p.123

176 p.126

177 p.124-125

- L'accord sujet-verbe :  
« c'est des histoires de mômes qui (...) »<sup>178</sup>
- L'emploi du subjonctif :  
« jusqu'à ce qu'il y a eu la révolution et qu'ils ont eu un régime »<sup>179</sup>
- L'emploi de termes qui nécessitent absolument une complémentation :  
« c'était quelqu'un qui ne ressemblait à rien et n'avait aucun rapport »<sup>180</sup>

Les emplois argotiques du narrateur de Gary visent donc à créer un effet de réalisme en inscrivant le personnage dans plusieurs groupes sociaux-culturels qui constituent son identité multiple. Comme l'indique Eliane Lecarme-Tabone « cette généralisation du français populaire obéit surtout à une exigence de vraisemblance psychosociologique. Il s'y ajoute certainement un défi ludique ( et secret) de l'auteur des *Racines du ciel*, si respectueux du "beau style", à l'égard de son public et de lui-même »<sup>181</sup>. Momo, bien qu'utilisant des expressions transgressives, sert de garant à son auteur pour les innovations stylistiques que celui-ci expérimente. Le cas d'Holden est très différent.

En effet le héros du *Catcher In the Rye*, dans une moindre mesure, utilise aussi des formes d'argot mais dans un but tout autre : il ne s'agit plus ici de s'inscrire parmi ses pairs mais au contraire de s'en démarquer. Les expressions d'Holden sont souvent le reflet de sa difficulté à communiquer et créent des zones de "flou" dans le récit. Donald P. Costello avance ainsi que «malgré le fait que l'argot d'Holden soit riche et coloré, il s'avère, bien sûr, en tant qu'argot, souvent incapable d'établir une communication précise »<sup>182</sup>. Toutefois peut-être est-ce là justement l'effet recherché : comment mieux traiter du thème de l'indicible, véritable enjeu de ce roman sur le mal-être adolescent, qu'en l'exprimant "en creux" par des expressions lacunaires dont il faut investir le sens ? ( voir partie III sur le thème de l'indicible). Une des techniques du jeune homme consiste à saturer son discours d'une expression qui prend une multitude de significations différentes suivant le contexte. C'est ainsi le cas du substantif « *crap* »<sup>183</sup>. Ce terme apparaît tout d'abord comme synonyme de « *foolishness* »<sup>184</sup> : « *all that David Copperfield kind of crap* »<sup>185</sup> mais aussi comme équivalent de « saletés » : « *I spilled some crap all over my gray flannel* »<sup>186</sup> ou équivalent de

---

178 p.19

179 p.46

180 p.143

181 LECARME-TABONE, idem, p167

182 « *Although Holden's slang is rich and colorful, it, of course, being slang, often fails at precise communication* » COSTELLO, Donald P., *The Language of "The Catcher in the Rye"*( in *American Speech* n°XXXXIV ), Columbia (USA), Columbia University Press, octobre 1959, p. 172-180

183 "crotte", "connerie"

184 « bêtise »

185 « tout ce genre de conneries à la David Copperfield »

186 « Je renversais plein de merdouille partout sur ma flanelle grise »

« diverses choses » : « *I was putting on my galoshes and crap* »<sup>187</sup>. Le sens premier d'« excrément animal » n'est mobilisé qu'une seule fois : « *there didn't look like there was anything in the park except dog crap* »<sup>188</sup>. *Crap* peut en outre devenir un adjectif défavorable « *the show was on the crappy side* »<sup>189</sup> ou un synonyme d'« être faux » = « *to be a lot of crap* », « *to schuck the crap* ». Enfin le sens de « discuter » sans connotations négatives (*to shoot the crap*) est aussi mobilisé dans l'occurrence « *I certainly wouldn't have indeed shooting the crap with old Phoebe for a while* »<sup>190</sup>. Le grand nombre d'interprétations possibles rend donc le lecteur incertain de sa compréhension et c'est précisément le but visé : la lecture, en se faisant hésitante, se rapproche aussi mimétiquement du flux de conscience d'Holden.

Certains termes, bien sûr, voient leur polysémie restreinte à deux acceptations ( c'est notamment le cas de l'adjectif qualificatif « *Crazy* »<sup>191</sup> dont les significations argotiques sont les mêmes qu'en français : « *that drives me crazy* »<sup>192</sup> équivaut à condamner quelque chose et « *to be crazy about* »<sup>193</sup> à le valoriser ). Notons que cette construction en opposition des différents sens argotiques est assez répandue. C'est aussi le cas de l'expression « *to be killed by something* » mot-à-mot « être tué par quelque-chose » : Ainsi « *That story just about killed me* »<sup>194</sup> traduit une impression favorable alors que « *Then she turned her back on me again. It nearly killed me* »<sup>195</sup> exprime une impression défavorable. La subtilité et la finesse du décodage de ces locutions par le lecteur doivent donc être assez grandes. ( Au sujet de ces derniers exemples, certains critiques, tels Heiserman et Miller, affirment y voir un signe précis qui traduirait le rejet de l'absurde de l'existence par Holden : « Holden nous laisse toujours savoir quand il nous donne un aperçu de l'absurdité sans fin des situations qui font la vie d'un adolescent de seize ans en s'exclamant " ça m'a tué " »<sup>196</sup>. Il nous semble cependant qu'une pareille généralisation est excessive et réductrice : bien souvent ces occurrences n'ont pas de significations aussi tranchées et caricaturales. À l'instar de Costello, nous nous rallions à l'idée selon laquelle « Holden utilise souvent cette expression ["*it killed me*"] sans relation avec l'absurde. (...) Il est hasardeux de conclure qu'un terme argotique d'Holden a un sens ou une fonction précise et constante »<sup>197</sup>. Ces oppositions théoriques sont révélatrices des grandes

187 « j'étais en train de mettre mes pompes et tout le bazar »

188 « Il ne semblait pas qu'il y ait quelque chose dans le parc excepté des crottes de chiens »

189 « le spectacle était sur une pente pourrie »

190 « Je n'avais effectivement pas causé avec cette vieille Phoebe depuis un moment »

191 "fou"

192 « ça me rend fou »

193 « être fou de »

194 « Cette histoire m'a presque tué »

195 « Ensuite elle me tourna de nouveau le dos. Ça m'a presque tué »

196 « *Holden always lets us know when he has insight into the absurdity of the endlessly absurd situations which make up the life of a sixteen-year-old by exclaiming " It killed me " »*

HEIRSERMAN, Arthur et MILLER, James E. Jr, *J.D Salinger : some crazy Cliff*, New York, 1956, Western Humanities Review, n° X p.136

197 « *Holden often uses this expression ["it killed me"] with no connection to the absurd. (...) It is hazardous to*



divergences qui existent encore concernant le sens à donner au langage d'Holden. Cela nous indique combien celui-ci est fonction de la réception que lui réserve le lecteur à travers son propre système linguistique ). Les exemples où les tours argotiques marquent juste un fort degré émotionnel sont nombreux. C'est le cas des emplois de « *old* »<sup>198</sup> comme adjectif non classifiant : Heiserman et Miller l'analysent uniquement comme « un terme affectif »<sup>199</sup> mais cela s'avère aussi contestable car si effectivement le narrateur évoque sa sœur comme « cette vieille Phoebe »<sup>200</sup>, il utilise ce procédé pour des individus qu'il apprécie bien moins ( « ce vieux Maurice »<sup>201</sup>, « ce vieux Peter Lorre »<sup>202</sup>). La valeur axiologique du terme est elle-même remise en question dans certaines occurrences particulières ( le jeune narrateur de Salinger mentionne « ce vieux Jésus »<sup>203</sup> sans condamner ni valoriser le prophète biblique ).

De plus il semble qu'« Holden a[it] l'habitude d'écrire sur plusieurs niveaux à la fois »<sup>204</sup> ce qui complexifie encore la tâche interprétative du lecteur. Ainsi dans le roman : « *They give guys the ax quite frequently at Pency* » [mot-à-mot " faire donner la hache" ] peut en réalité être traduit par « Ils virent assez souvent des mecs à Pency ». Néanmoins, le sens premier morbide se superpose à celui argotique pour le parer d'une connotation macabre ( entre "se faire renvoyer" et "se faire décapiter" la proximité est grande aux yeux du personnage ce qui annonce d'ors et déjà sa perception des mésaventures lui arrivant ). De même, lorsque le narrateur nous affirme au sujet de la réputation de son lycée (« *It has a very good academic rating, Pency* »<sup>205</sup>), la syllepse de sens est proche ( on note le jeu de mots sur le terme *rating* qui implique aussi un univers financier et par là même une dénonciation tacite de la part du héros).

Si « souvent Holden semble choisir consciencieusement ses mots, dans un effort pour communiquer clairement et de manière appropriée avec son lecteur adulte »<sup>206</sup>, ce n'est cependant pas le cas de nombreuses de ses expressions argotiques qui visent au contraire à créer "du jeu", de l'espace dans le processus interprétatif du lectorat. De plus le narrateur de Gary et celui de Salinger,

---

*conclude that any of Holden's slang has a precise and consistent meaning or function »*

COSTELLO, Donald P.,idem, p. 172-180

198 "vieux, vieille"

199 « *a term of endearment* »

HEIRSERMAN, Arthur et MILLER, James E. Jr, ibidem

200 « *old Phoebe* »

201 « *old Maurice* »

202 « *old Peter Lorre* »

203 « *old Jesus* »

204 « (...) *Holden's habit of writing on more than one level at the same time* »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

205 «ça a une bonne cote académique, Percy »

206 « *Often Holden seems to choose his words consciously, in an effort to communicate to his adult reader clearly and properly* »

COSTELLO, Donald P.,idem, p. 172-180

bien que mobilisant tous deux des éléments oraux et informels du langage, ne le font pas dans le même but ni par les mêmes moyens : alors que le premier s'identifie de cette manière à plusieurs causes que le roman défend ( celle des immigrés, des orphelins, des prostituées...), le second se singularise et revendique l'unicité de ses propos comme de sa pensée. *La Vie devant Soi* appelle à un mouvement généralisant pour étendre le combat moral et idéologique que le récit comporte alors que le *Catcher In the Rye* paraît opter pour une focalisation individualisante ; mais, dans cette antithèse méthodologique, une inattendue réunion s'opère : de façon surprenante ces deux extrêmes parviennent chacun à caractériser le lecteur comme destinataire privilégié du message délivré ( cela tient notamment à l'aspect de confidences que revêtent ces narrations orales). On se propose alors dans ce qui suit d'étudier plus en détail l'aspect dynamique de ces récits qui se veulent mimétiques de la parole d'un être défini par l'instabilité et le mouvement ( l'enfance et l'adolescence étant par nature éphémères et transitoires).

## **V) Le principe de l'instabilité et du mouvement dans la narration : une langue en perpétuelle évolution**

Si l'on tente d'envisager les romans étudiés de Gary et de Salinger dans leur totalité, on note que dans les deux cas les chapitres finaux diffèrent par leurs tonalités et leurs formes de ceux initiaux. La raison nous paraît résider dans la très grande instabilité de ces récits qui changent d'une page à l'autre au gré des évolutions de leurs personnages ( de leurs découvertes et états d'âmes). On aimerait souligner l'importance capitale à nos yeux que prennent les indications relatives à l'âge du narrateur dans cette dynamique. En effet dans ces ouvrages « comme dans tout récit d'apprentissage, le héros grandit et mûrit »<sup>207</sup>. Le fait a été étudié très en détail pour *La Vie devant Soi*, une des analyses les plus précises étant réalisée par E. Lecarme-Tabone qui nous indique que :

« La structure des scènes dialoguées en est un indice [de la maturation du narrateur] : objet de conversation entre deux adultes (Rosa et Katz) ou questionneur d'un adulte plus informé (Hamil ou Rosa), au début, Momo va devenir un interlocuteur à part entière, qui parle de Rosa avec Katz ou avec Lola, ou que Rosa consulte. Déjà avant l'apparition de Yoûssef Kadir, on le voit capable de chercher à aider financièrement Rosa, ou de prendre la relève auprès d'Hamil, en lui racontant à son tour le rêve niçois que le vieil homme a oublié (p. 157). Mais c'est la révélation de son âge et de ses origines qui le fait soudain mûrir. Alors commence l'accès à la maîtrise de la parole publique et à l'initiative dans l'action. Il raconte son histoire devant Ramon et Nadine, même si ça sort « un peu de tous les côtés » (p 215). Son vocabulaire s'améliore, bien qu'il n'applique pas facilement son nouveau savoir (p 268). Désormais, Momo se révèle

---

207 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p101

capable d'invention pour sauver Rosa de l'hôpital. Il affronte le docteur Katz, argumente d'égal à égal avec lui sur l'euthanasie, le menace et l'insulte, ravalant ce père idéal au même statut que son père biologique (...) »<sup>208</sup>.

Se dégage des propos de Momo l'impression générale d'une maturation d'une parole s'assagissant ( au sens premier du terme ). La situation est plus ambiguë dans le cas du *Catcher In The Rye* : Holden Caulfield ne fait pas l'objet de révélations foudroyantes qui entraînent une redéfinition intérieure du personnage ( Momo se trouve complètement « renversé » par cette « révolution »<sup>209</sup> : « Je savais que je ne pouvais plus penser comme avant »<sup>210</sup>). Le narrateur de Salinger est, à l'inverse, maître de ces paramètres et nous en livre les données dès le début du roman : « J'avais alors 16 ans et j'ai maintenant 17 ans et, parfois, j'agis comme si j'avais dans les 13 ans »<sup>211</sup>. Cela en installant d'emblée, comme on le voit, l'idée qu'il "contrôle" son âge et peut en quelque sorte en changer à sa guise. Ainsi nous précise-t-il ensuite : « j'agis parfois comme si j'étais plus jeune que je le suis »<sup>212</sup>. De même le physique d'Holden reflète ce paradoxe qui l'habite : « C'est réellement ironique parce que je suis haut de 6 pieds 2.5 pouces et j'ai des cheveux gris (...). Et cependant j'agis encore parfois comme si j'avais seulement 12 ans. Tout le monde le dit, particulièrement mon père. C'est partiellement vrai, aussi, mais ce n'est pas totalement vrai. »<sup>213</sup>. D'où la grande difficulté à cerner une tendance nette de maturation au cours du récit. À l'inverse, il faut se garder d'en déduire une possible régression. Le héros nuance ainsi son propos : « Parfois j'agis comme si j'étais vraiment plus vieux que je ne le suis, je le fais vraiment, mais les gens ne le remarquent jamais »<sup>214</sup>. (On relève alors le souhait émis en creux que le lecteur, lui, s'en rende compte). Il est par conséquent difficile de savoir ce que désire Holden car, bien que le jeune homme montre un certain dégoût pour le monde des adultes et leurs hypocrisies (*phonies*), il manifeste aussi, de temps à autre, le regret de ne pas être plus vieux : « Est-ce que j'ai l'air d'avoir moins de vingt et un ans ? »<sup>215</sup>, « Je suis un bon Dieu de mineur »<sup>216</sup>. En réalité la question de son âge devient un élément de complicité avec le lecteur au fur et à mesure que la narration progresse ( cela est particulièrement vrai lorsque le personnage en joue et manifeste de l'auto-dérision : « J'ai douze ans, au nom du Christ, je suis grand pour mon âge »<sup>217</sup> ). Là encore, l'âge s'avère un paramètre fluctuant permettant de créer cette zone incertaine dans la compréhension du texte : le bénéfice en est multiple et se manifeste entre

208 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p102

209 p.202

210 p.202

211 "I was sixteen then, and I'm seventeen now, and sometimes I act like I'm about thirteen." p.9

212 « I act quite young for my age sometimes » p.9

213 « It's really ironical, because I'm six foot two and a half and I have gray hair. (...) And yet I still act sometimes like I was only about twelve. Everybody says that, especially my father. It's partly true, too, but it isn't all true » p.9

214 « Sometimes I act a lot older than I am – I really do – but people never notice it » p.9

215 « Do I look like I'm under twenty-one ? » ch 10

216 « I'm a goddam minor » Ch 10

217 « I'm twelve, for Christsake. I'm big for my age » p.39-40

autres par ce célèbre "hallo" d'imprécisions qui entoure la parole d'Holden.

À la lumière de cette dernière analyse, on peut alors revenir sur *La Vie devant Soi* pour en nuancer l'étude : comme c'est souvent le cas avec Romain Gary, il faut se méfier de ce qui semble trop évident. N'y a-t-il pas une part d'ironie et de dérision dans cette si spectaculaire maturation du narrateur ? *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)* avance ainsi que « la notion même de maturation, nécessaire à l'idée de récit de formation, se trouve brouillée dans *La vie devant soi*. Le brusque vieillissement de Momo, qui passe miraculeusement de dix à quatorze ans, par le simple effet d'une information, relève de la parodie »<sup>218</sup>. En outre on peut identifier plusieurs passages marquant une certaine ironie par rapport à la question de l'âge du personnage : c'est le cas lorsque Momo affirme avec humour « Je ne savais plus où j'en étais, comme toujours lorsqu'on n'est plus le même »<sup>219</sup> mais aussi lors de la scène de révélation sur la filiation du jeune garçon. Celle-ci présente ainsi plusieurs irrégularités et discordances. Les reçus détenus par le père du narrateur, en effet, indiquent que Momo fut confié à Rosa "le sept octobre 1956" (p185 à 197). Or Momo note : « (...) on était en 70 (...) ça faisait quatorze ans » (p185) alors que YouÛssef Kadir affirme « je vous ai confié il y a onze ans un fils musulman âgé de trois ans » (p195). Il faut donc conclure que Momo "se trompe" et que l'action se passe en 1967.... mais on peut aussi y percevoir une volonté de distanciation de la part de l'auteur invitant le lecteur à ne pas être dupe.

Si un fait néanmoins est certain, c'est qu'Holden comme Momo (cf page 35 du roman) sont en inadéquation avec le monde qui les entoure. Soit trop vieux, soit trop jeunes, ils sont en marge de l'école et plus généralement errent en dehors de toute institution. Le thème de l'âge se révèle ainsi essentiel dans l'expression de cette situation centrale pour l'économie des romans. Comme nous l'avons noté, il convient de s'interroger sur la notion de distanciation par rapport aux événements relatés. Cela s'applique aussi à la langue des narrateurs car ceux-ci ne sont pas aussi ignorants des procédés mobilisés que leurs propos voudraient nous le faire à prime abord croire.

## **VI ) Le langage enfantin/adolescent en conscience : une langue autoréflexive**

### **A) La conscience linguistique du narrateur**

Le titre du roman de Salinger devrait déjà éveiller notre attention sur ce fait puisque l'expression *The Catcher In The Rye* fait implicitement référence à un poème de Robert Burns intitulé *Comin' Thro' The Rye* (cf annexes): le très grand usage de l'élision ainsi que la dimension orale de cette

---

218 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p.103

219 p.202

œuvre rend patent le lien qui l'unit au roman. Dès la couverture le lecteur se trouve donc en présence d'une auto-réflexivité poétique sur le langage. Par la suite, Holden manifeste de plus une certaine conscience linguistique et cela transparait en plusieurs occasions. C'est ainsi le cas lorsque celui-ci nous fait part de sa réflexion sur ses tics de langage en la corrélant avec la question de l'âge (comme vu ci-dessus) : « "mec !", Je dis assez souvent "mec!". En partie parce que j'ai un mauvais vocabulaire et en partie parce que j'agis parfois de façon plus jeune que mon âge »<sup>220</sup>. Plus subtilement le narrateur nous laisse voir qu'il n'est pas ignorant de la dimension transgressive, peu académique de sa langue : « Je suis assez illettré mais je lis beaucoup »<sup>221</sup>. Donald P. Costello émet l'hypothèse selon laquelle « (...) [Salinger] voulait rendre Holden conscient de son discours comme, en effet, le serait un véritable adolescent communicant avec le monde extérieur »<sup>222</sup>. Le but profond du procédé étant alors la recherche d'authenticité. Toutefois le héros du *Catcher In The Rye* dépasse assurément la plupart de ses camarades d'âge dans cette réflexion. Ainsi « Holden est conscient de son discours et, plus que cela, manifeste un problème communicationnel dans son habitude de répétition immédiate »<sup>223</sup>. Cela peut se faire par une reformulation (« Elle m'aime beaucoup. Je veux dire qu'elle m'apprécie vraiment »<sup>224</sup>) mais la plupart du temps cela s'effectue par une reduplication soit très similaire (« Elle peut être vraiment prétentieuse parfois. Elle peut être assez prétentieuse »<sup>225</sup>) soit totalement identique (« C'était un gars très nerveux. Je veux dire qu'il était un gars très nerveux »<sup>226</sup>, « Ils me manquaient. Je veux dire qu'ils me manquaient »<sup>227</sup>). Ces faits de langue traduisent bien la conscience linguistique du narrateur dans la mesure où ce dernier tente d'anticiper une possible incompréhension de la part du lecteur. Lorsqu'Holden emploie des tournures argotiques, il en livre parfois le sens lorsqu'il pressent que celui-ci est peu explicite : « Elle tuait Allie, elle aussi. Je veux dire qu'il l'aimait, elle aussi »<sup>228</sup>. De même le lecteur est averti de l'aspect factice<sup>229</sup> de certains mots comme « grand », « prince », « voyager incognito »<sup>230</sup>, « chambre de

220 « "Boy !" I said. I also say "Boy!" quite a lot. Partly because I have a lousy vocabulary and partly because I act quite young for age sometimes » p12

221 « I'm quite illiterate, but I read a lot »

222 « (...) [Salinger] wanted to make him [Holden] aware of his speech, as, indeed, a real teenager would be when communicating to the outside world »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

223 « Holden is conscious of his speech and, more, realizes a difficulty in communication, is found in his habit of direct repetition »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

224 « she likes me a lot. I mean she's quite fond of me » p141

225 « She can be very snotty sometimes. She can be quite snotty » p150

226 « He was a very nervous guy \_ I mean he was a very nervous guy » p165

227 « I sort of missed them. I mean I sort of missed them » p 169

228 « She killed Allie, too. I mean he liked her too » p 64

229 ("phony")

230 « travelling incognito »

petite fille »<sup>231</sup>, « bâton de réglisse »<sup>232</sup>, « ange »<sup>233</sup> car tous ces termes sont considérés comme vecteurs de conceptions relativement hypocrites du monde ( les *phonies* des adultes ). Toutefois, comme le mentionne Costello, « Il y a encore une preuve plus directe qu'Holden est conscient de son discours. Nombreux de ses commentaires au lecteur concernent le langage »<sup>234</sup>. Par exemple lors de la conversation avec Sunny, la prostituée, lorsque celle-ci lui dit « comme tu es drôle »<sup>235</sup>, Holden remarque que « C'était une chose étrange à entendre. Cela sonnait comme la parole d'un enfant. Vous auriez pensé qu'une prostituée et tout dirait plutôt "t'es sacrément..." ou "ferme-là" au lieu de "comme tu es drôle" »<sup>236</sup>. De plus « Holden est aussi conscient, bien sûr, de l'existence de "mots tabous" »<sup>237</sup> : si une de ses amies lui intime de ne pas les mentionner (« Surveille ton langage, s'il te plaît »<sup>238</sup>), le jeune homme lui-même se refuse à écrire/mentionner *fuck* lorsqu'il rencontre le juron écrit sur les murs d'une école (cf partie de l'étude sur la vulgarité). De même Holden nous précise que sa mère interdit à Phoebe de dire « lousy »<sup>239</sup>. La vulgarité et la familiarité donnent lieu, comme nous l'avons vu, à une mise en abyme du langage.

Plus généralement « Pour la grammaire, comme pour le vocabulaire, Holden possède une certaine conscience (...) Holden est en fait non seulement conscient de l'existence "d'erreurs grammaticales" mais il connaît les tabous sociaux qui les accompagnent »<sup>240</sup>. Cependant, bien que Mr. Antolini lui reconnaisse avoir « Juste assez d'éducation pour haïr les gens qui disent " C'est un secret entre lui et je " »<sup>241</sup>, le jeune new-yorkais est « assez typiquement adolescent pour violer les règles de la grammaire même s'il connaît leur importance sociale »<sup>242</sup>. Ainsi est-ce le cas des mésusages de *lie*<sup>243</sup> et *lay*<sup>244</sup> qu'on peut supposer volontaires en raison de l'importance du thème du

---

231 « *little girl room* »

232 « *licorice stick* »

233 « *angel* »

234 « *There is still more direct evidence that Holden was conscious of his speech. Many of his comments to the reader are concerned with language* »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

235 « *like fun you are* »

236 « *It was a funny thing to say. It sounded like a real kid. You'd think a prostitute and all would say "like hell you are" or "Cut the crap" instead of "Like fun you are" » p 87*

237 « *Holden is also conscious, off course, of the existence of "taboo words" »*

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

238 « *watch your language, if you don't mind* » p67

239 « *fichu* » cf p160

240 « *In grammar, too, as in vocabulary, Holden possesses a certain self-consciousness (...) Holden is, in fact, not only aware of the existence of " grammatical errors", but knows the social taboos that accompany them* »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

241 « *just enough education to hate people who say, "It's a secret between he and I" » p.168 : erreur sur le pronom personnel sujet alors qu'il devrait être régime.*

242 « *Holden is a typical enough teenager to violate the grammar rules, even though he knows of their social importance* »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

243 "mentir"

244 "étendre"

mensonge dans le roman. De même, alors que son ancien professeur de lettre vient de le féliciter pour sa correction dans son usage des formes pronominales, Holden se met brusquement à commettre des erreurs ( avec les pronoms relatifs : « *I hardly didn't even know I was doing it* »<sup>245</sup> mais aussi avec la personne des pronoms : « *it's pretty disgusting to watch somebody picking their nose* »<sup>246</sup> ou avec leurs positions : « *I and this friend of mine, Mal Brossard* »<sup>247</sup>(difficilement traduisible en maintenant la faute, il aurait fallu dire " *This friend of mine and me ...*"). Les fautes s'étendent, par la suite dans la conversation, aux temps verbaux, « *I'd woke him up* »<sup>248</sup>, et même à la quantité possible de mots dans la phrase : « *Like as if all you ever did at Pency was play polo all the time* »<sup>249</sup>). Il est clair qu'il s'agit ici de provocations volontaires de la part du narrateur car ce dernier est tout à fait capable de parler le meilleur anglais possible lorsqu'il le souhaite ( Costello parle de « la correction relative d'Holden »<sup>250</sup> en soulignant le fait qu'il serait étrange que toutes ces erreurs soient involontaires sans que jamais le propos devienne incompréhensible<sup>251</sup>). Rappelons que le jeune homme nous précise dans l'incipit du *Catcher In The Rye* que l'anglais est la seule matière dans laquelle il n'est pas en échec mais au contraire excelle.

Concernant ce thème de la conscience linguistique du narrateur, nous souhaiterions mentionner un fait qui nous semble d'autant plus important qu'il n'est pas perceptible dans la version française de l'œuvre ( qui ignore le procédé quelque soit le traducteur ) : il s'agit de l'inscription en italique de nombreux termes employés par Holden dans son récit. En intégrant ce fait, il nous semble que le texte revêt un sens relativement différent (les traductions suivantes intègrent cette particularité typographique ) :

- « Maintenant *tais-toi*, Holden. Bon-dieu\_ j'te *préviens* »<sup>252</sup>
- « Je m'assis pratiquement sur ses *genoux*, en fait. Ensuite elle commença *vraiment* à pleurer. Ce dont je me souviens ensuite et que je l'embrassais de partout, *partout*,ses yeux, son *nez*, son front, ses sourcils et tout, ses *oreilles*, son visage entier excepté sa bouche et tout »<sup>253</sup>

245 « \*je savais à peine quoi je faisais »

246 « \*C'est vraiment dégoûtant de regarder quelqu'un se curer leur nez »

247 « Moi et cet ami à moi, Mal Brossard »

248 « \*je l'éveilla réveillé »

249 « \*Comme comme si tout ce que vous faisiez toujours à Pency était de jouer au polo tout le temps » on remarque la présence de mots surnuméraires.

250 « *Holden's relative 'correctness* »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

251 « *Holden is always intelligible* »

COSTELLO, Donald P.,idem, p. 172-180

252 « *Now shut up, Holden. God damm it \_ I'm warning ya'* » p42

253 « *I pratically sat down on her lap, as a matter of fact. Then she really started to cry, and the next thing I knew, I was kissing her all over \_ anywhere\_ her eyes, her nose, her forehead, her eyebrows and all, her ear\_ her whole face except her mouth and all* » p 73

En effet l'italique crée une sensation visuelle d'insistance et de mise à distance du mot. Si dans le premier cas cela s'apparente à un procédé ironique, dans le second cela nous paraît à rapprocher de la volonté du narrateur d'exprimer un supplément d'information non oralisable ( voir partie III sur l'indicible périverbal) : sa surprise et l'aspect particulier que possède le souvenir à ses yeux.... . Enfin observons que le roman de Salinger contient aussi une mise en abyme de l'écriture du roman (par Holden) lorsque celui-ci réalise la dissertation de Stradlater en décrivant son souvenir du gant de base-ball de son jeune frère, Allie (le non respect des règles fixées de composition renvoie à la forme du roman lui-même ). Holden est assurément un locuteur/auteur conscient du langage qu'il mobilise. Loin de s'en cacher, il nous invite au contraire à en prendre conscience.

Le phénomène de mise en abyme se retrouve aussi, comme nous l'avons déjà mentionné, dans *La Vie devant Soi*. (E. Lecarme-Tabone indique ainsi que « le récit [ adressé à Ramon et Nadine], qui se situe vers la fin du roman, joue un rôle de *complément* par rapport aux deux précédentes mises en abyme [le cirque dans la vitrine et la salle de doublage]. De même nature que la narration qu'il reflète, il résume, de façon rétrospective, l'action déjà racontée »<sup>254</sup>). De plus Momo s'avère autant conscient de ses usages langagiers que le héros de Salinger. Ainsi le jeune garçon déplore de la manière suivante l'absence d'ordre de sa narration : « ça sortait un peu de tous les côtés à la fois »<sup>255</sup>. Il se place ensuite en position méta-énonciative en déclarant : « J'arrivais plus à m'arrêter tellement j'avais envie de tout sortir mais là évidemment c'est pas possible parce que je ne suis pas Monsieur Victor Hugo, je ne suis pas encore équipé pour ça »<sup>256</sup>. Or cette importance accordée aux difficultés rencontrées par le narrateur souligne, par contraste, la maîtrise de l'écrivain.

La conscience linguistique de Momo se manifeste aussi par la volonté dont ce dernier fait preuve pour « (...) rendre intéressant le malheur quotidien et anonyme »<sup>257</sup>. Le fait est particulièrement visible lorsqu'il évoque madame Rosa : « une vieille Juive au sixième étage sans ascenseur qui a déjà trop souffert dans le passé pour qu'on s'intéresse encore à elle, c'est pas avec ça qu'on passera en première série, ah non alors ! »<sup>258</sup>. Tout comme Holden, Momo distingue clairement les différents registres de langue en séparant celui de la Goutte d'Or (cf p.70) de celui des quartiers plus chics (« c'était ce qu'on appelle chez eux »<sup>259</sup>(n.s)). Le narrateur de Gary, au fur et à mesure de son récit, remet en question les mésusages qu'il commettait sans y penser dans les premiers chapitres,

---

254 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p130

255 p.215

256 p. 214-215

257 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p133

258 p.219

259 p.120



particulièrement concernant les dictons. Ainsi Momo considère que monsieur Hamil se trompe en parlant du « sommeil du juste » car « c'est les injustes qui dorment le mieux, parce qu'ils s'en foutent »<sup>260</sup>. Dans la même optique, le jeune garçon prend l'habitude de souligner l'absurdité de certaines expressions :

- « j'ai pleuré comme un veau. Les veaux ne pleurent jamais mais c'est l'expression qui veut ça »<sup>261</sup>
- « j'en suis resté comme deux ronds de flan et pourtant je ne sais même pas ce que ça veut dire »<sup>262</sup>
- « Madame Rosa a cru devenir folle mais elle dit toujours ça pour s'exprimer »<sup>263</sup>
- « Bon, inch'Allah, mais c'est pas vrai, je dis ça seulement parce que je suis un bon musulman »<sup>264</sup>

Charles Kaplan, affirme, dans son article *the Odysseys of Youth*, au sujet du roman de Salinger et de celui de Twain (*The Adventures Of Huckleberry Finn*) qu'« En eux, 1884 et 1951 nous parlent dans le langage et avec l'accent de deux jeunes voyageurs qui ont gagné leurs passeports pour l'immortalité littéraire »<sup>265</sup>. S'il en est aussi de même pour *La Vie devant Soi* et le français populaire des années 70, c'est parce que dans chacun de ces récits, les écrivains, par leurs narrateurs, font preuve d'un constant souci d'exactitude : cette recherche du mot juste conduit le lecteur à prendre conscience de la dimension éminemment personnelle du langage ; dès lors qu'on réalise qu'il n'y a pas de norme absolue en ce domaine, on se détache aussi de l'idée de "faute de tonalité". Les propos d'Holden et de Momo ne peuvent sonner que juste car ils se focalisent avant tout sur la conscience individuelle ( et ne prétendent pas à une universalité inaccessible ).

## **B) Le langage enfantin/adolescent comme création poétique**

### **1 ) le langage adolescent comme style, comme nouvelle poétique**

---

260 p.39

261 p.133

262 p.116

263 p.44

264 p.56

265 « *In them, 1884 and 1951 speak to us in the idiom and accent of two youthful travelers who have earned their passports to literary immortality* »

Kaplan, Charles, *Holden and Huck : the Odysseys of Youth*, Usa, College English 1956, n° XVIII, p.80

Une hypothèse que nous avons mentionnée mais non totalement explorée jusqu'à maintenant consiste à considérer les propos de Momo et d'Holden comme des lieux de pure expérimentation stylistique et artistique pour leur auteur. En effet, la langue enfantine/adolescente peut apparaître dans sa recreation romanesque comme relevant d'une volonté d'innovation poétique : les ruptures de rythmes, syllepse, jeux sur les sonorités et mélanges des tonalités ou registres ne sont pas sans évoquer la poésie de Vian, Queneau ou Prévert.

Holden est à l'origine de nombreuses créations langagières et assurément «(...) certaines de ses expressions sont totalement originales ; elles sont inspirées, dramatiquement efficaces et terriblement drôles »<sup>266</sup>. Ainsi le narrateur du *Catcher In The Rye*, en relatant sa rencontre avec son enseignant d'Histoire, M. Spencer, note qu'« il posa ma bon Dieu de copie puis me regarda comme s'il venait juste d'expulser l'enfer hors de moi au ping-pong, ce genre de truc »<sup>267</sup> et qu'« il se mit à secouer ma copie comme s'il s'agissait d'un étron, ce genre de truc »<sup>268</sup>. Les traductions tentent ici de restituer le plus fidèlement possible les inventions langagières du jeune homme. Parfois, cependant, celles-ci sont ressenties comme plus surprenantes encore dans la version originale ( cas de la dernière occurrence ). Holden recourt fréquemment à des comparaisons assez truculentes et inattendues : « Ce gars, Morrow, était à peu près aussi sensible qu'une bon Dieu de lunette de toilette »<sup>269</sup>. L'image créée en devient même, de temps à autre, assez burlesque<sup>270</sup> voire absurde : « Cette vieille Marty était comme si elle traînait la Statue de la Liberté tout autour sur le plancher »<sup>271</sup>.

De plus « un autre aspect qui rend le langage d'Holden typique est qu'il montre cette caractéristique américaine qu'est l'adaptabilité »<sup>272</sup> : en effet il semble bien plus aisé dans cette langue qu'en français de créer des néologismes oraux sans que ceux-ci ne déroutent outre mesure le lecteur. Il est très facile pour Holden de transformer les noms en adjectifs par le simple ajout d'un -y :

- « *perverty* »(\*perversement)
- « *Christmasy* »(\*noëlement)

---

266« *Some of his figures of speech are entirely original; and these are inspired, dramatically effective, and terribly funny* »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

267 « *He put my goddam paper down then and looked at me like he'd just beaten the hell out of me in ping-pong or something* »p14

268 « *He started handling my exam paper like it was a turd or something* »p13

269 « *That guy Morrow was about as sensitive as a goddam toilet seat* »p52

270 Employé ici au sens plein : faire jouer à des personnages "hauts" une situation "basse, avilissante".

271 « *Old Marty was like dragging the Statue of Liberty around the floor* »p69

272« *Another aspect in which Holden's language is typical is that it shows the general American characteristic of adaptability* »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

- « *vomity-looking* »(ressemblant à du vomi)
- « *whory-looking* »(ressemblant à une prostituée)
- « *hoodlumy-looking* »(ressemblant à un truand)
- « *show-offy* »(\*frimeusement)
- « *flitty-looking* »(sembler léger, voletant )
- « *dumpy-looking* »(ressembler à une décharge)
- « *pimpy* »(\*proxénètement)
- « *snobby* »(\*snobement)
- « *firsty* »(\*prems)

On constate avec Donald Costello que « le langage d'Holden montre une aptitude à la combinaison d'une grande flexibilité »<sup>273</sup>. En plus des comparaisons innovantes et des recatégorisations, le héros du *Catcher In The Rye* utilise parfois des déverbaux de son imagination qu'il combine souvent avec leurs compléments d'objets (en l'occurrence des substantifs) :

- « Ils donnèrent à porter à Sally cette petite robe bleue tortille-derrière »<sup>274</sup>
- « Ce magazine était un peu remonte-moral »<sup>275</sup>

Parfois c'est le nom lui-même ( qu'il soit propre ou commun ) qui devient adverbe dans une surprenante volonté de concision : « Elle chantait ça très Dixieland [nom de chanteuse [n.d.t]], très façon bordel, et ça sonnait pas du tout mièvre »<sup>276</sup>.

Enfin, comme nous l'avons annoncé, Holden est capable à l'occasion de faire intervenir dans ses propos des termes relevant d'un niveau de langue soutenu :

- « *ostracized* »[ostraciser ]
- « *exhibitionist* »[exhibitionniste]
- « *unscrupulous* » [éhonté ]
- « *conversationalist* » [rhéteur mondain]
- « *psychic* »[ psychique ]
- « *bourgeois* »( en français dans le texte)<sup>277</sup>

273« *Holden's language shows a versatile combining ability* »  
 COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

274« *they gave Sally this little blue butt-twitcher of a dress to wear* » p117

275« *That magazine was some little cheerer upper* » p176

276 « *She sings it very Dixieland and whorehouse, and it doesn't sound at all mushy* » p105

277« *Holden possesses, and can use when he wants to, many words which are many a cut above Basic English,*

Juxtaposé au reste de son discours cela produit un effet de contraste artistiquement intéressant. Costello considère ainsi que « le langage du *Catcher in the Rye* est (...) une authentique interprétation artistique d'un type de discours oral adolescent informel et familier »<sup>278</sup>. Le critique conclut, à la fin de son étude, qu'« (...) il doit être rappelé que le langage n'existe, dans le *Catcher in the Rye*, que comme une partie d'un exploit artistique »<sup>279</sup>.

Dans le cas du roman de Gary, on observe que, dès sa parution, plusieurs journalistes firent l'éloge de la teneur poétique de son langage. André Wurmser, dans *L'Humanité* reconnaît ainsi qu'« Emile Ajar(...) appartient à la famille, peu nombreuse et mal-aimée, des créateurs de langage, Jarry, Ramuz, Queneau »<sup>280</sup>. Jacques-Pierre Amette, du *Cosmopolitan*, établit le lien avec l'instance du narrateur en affirmant que « le comble pour un écrivain, c'est de savoir utiliser un mot pour un autre. C'est ce que fait Mohamed. Donc Mohammed est un écrivain. Un petit Molière du quartier de la Goutte d'Or »<sup>281</sup>. Enfin Bertrand Poirot-Delpech, dans les colonnes du *Monde*, souligne la dimension transgressive des créations langagières de l'œuvre ( qu'il appelle des « Ajarismes » ) qui sont pour lui des « espèces de pieds de nez à la logique courante »<sup>282</sup>. Il poursuit en certifiant que parmi les « infractions qui rendent singulière la parole de Momo, une figure domine qui est *l'impropriété* »<sup>283</sup>. Cela peut se voir corroboré par l'habitude du jeune garçon à remplacer un mot par un autre (avec tout le jeu sémantique que cela instaure ). Cela se produit notamment quand le narrateur traite des prostituées qui se "défendent" (terme se rapprochant plus, à notre avis, de la litote que de l'euphémisme). De même quand Momo demande au docteur Katz « d'avorter » Rosa, on note un renversement et une mise en parallèle de la fin de vie et de la naissance. C'est aussi une manière de rapprocher le héros de sa mère adoptive car ces deux personnages se trouvent chacun relativement proches d'une de ces extrémités de l'existence). En gardant cette logique, il arrive que Momo déforme parfois des mots qu'il considère comme savants. C'est le cas entre autres de « proxynète », « manicure », « état d'habitude » ou encore « amnistie » pour "amnésie". Le jeune pensionnaire de Rosa reformule le vocabulaire médical employé par le docteur Katz à sa manière

*including » :*

« *ostracized* », « *exhibitionist* », « *unscrupulous* », « *conversationalist* », « *psychic* », « *bourgeois* »

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

278« *The language of The Catcher in the Rye is, as we have seen, an authentic artistic rendering of a type of informal, colloquial, teenage American spoken speech. It is strongly typical and trite, yet often somewhat individual »*

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

279« (...) *it must be remembered that it [le langage] exists, in The Catcher in the Rye, as only one part of an artistic achievement »*

COSTELLO, Donald P., idem, p. 172-180

280 WURMSER, André, *Frères, il faut aimer !*, L'Humanité, 18 novembre 1975

281 AMETTE, Jacques-Pierre dans le *Cosmopolitan*, novembre 1975

282 POIROT-DELPECH, Bertrand, *Ajar, Alias Gary*, 10 juillet 1981, in *Le Monde* repris dans *Feuilletons, 1972-1982*, Gallimard, 1982, p175

283 POIROT-DELPECH, idem, p111

non sans créer un certain effet comique :

- « Il m' a dit que Madame Rosa était trop tendue et qu'elle pouvait être attaquée d'un moment à l'autre »<sup>284</sup>
- « C'est ce qu'on appelle la sénilité débile accélérée avec des allers et retours d'abord et puis à titre définitif »<sup>285</sup>
- « C'est ce que le docteur Katz appelle en médecine les rémissions de peine »<sup>286</sup>

Le procédé consiste alors à prendre une expression "au pied de la lettre" ou à la décaler dans un autre contexte ( cela n'est certes pas anodin comme l'illustre le dernier exemple qui met de manière grinçante sur le même plan la mort et la justice en réactualisant ce vieux topos par une formulation innovante ). Un exemple identique de cette pratique se retrouve lorsque le personnage nous avoue son désir de devenir policier : « Je rêvais d'être flic parce qu'ils ont la force de sécurité »<sup>287</sup>( jeu avec "les forces de sécurité").

Une théorisation plus poussée permettrait de surcroît de noter que « (...) c'est surtout dans le registre sémantique que le langage de Momo subit un gauchissement systématique, selon trois axes principaux : le renversement de l'Agent et du Patient, l'interversion de l'animé et de l'inanimé et, enfin, l'association automatique de mots »<sup>288</sup>. On identifie néanmoins principalement des inversions animé/inanimé (réifications notamment) :

- Momo se dit « pas urgent »<sup>289</sup>
- au sujet du corps de Rosa il en mentionne « l'étendue »<sup>290</sup>.
- les enfants sont « héréditaires »<sup>291</sup>
- les gens sont « gratuits »<sup>292</sup>
- des personnes peuvent être « très usagées »<sup>293</sup>

On note aussi des personnifications :

- On achète ainsi des fleurs pour « réjouir l'appartement » et Momo parle de « question d'âge »<sup>294</sup> au sujet des bouquets fanés.

---

284 p.132

285 p.171

286 p.181-182

287 p.35

288 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p171

289 p.121

290 p.21

291 p.127

292 p.98

293 p.87

294 p.88

- Enfin n'omettons pas la personnification du parapluie « Arthur »<sup>295</sup>, compagnon silencieux du narrateur.

(Comme phénomène d'association automatique de mots on note par exemple : « Muet comme une carpe à la juive »<sup>296</sup>).

Se pose aussi la question des emplois détournés des mots par le jeune narrateur : on désigne par là l'utilisation de termes de la famille dérivationnelle à la place de l'expression initiale ( usage des antonymes « majoritaire » et « minoritaire » au sens de « majeur » et « mineur » ou lien effectué entre le participe passé et le déverbal : « tranquilisé »<sup>297</sup> devient l'état créé par un « tranquilisant »). Comme Holden, le héros de *La Vie devant Soi* est l'auteur de nombreux néologismes résultant d'une adjectivation à partir du verbe. C'est ainsi le cas de :

- « pantalon bouffé »<sup>298</sup>
- « confusé »<sup>299</sup>

Quant-à« Inadopté »<sup>300</sup>, il s'agit d'un mot-valise, de la synthèse "d'inadapté" et "d'inadoptable" alors que « travestie »<sup>301</sup> ou « travestite »<sup>302</sup> ( pour madame Lola ) sont des déverbaux.

Eliane Lecarme-Tabone considère de plus que « Momo subvertit souvent les *rapports logiques* entre les mots ou entre les propositions »<sup>303</sup>. C'est par exemple ce qui nous paraît relever du zeugme (d'après le *Gradus*<sup>304</sup> « le zeugme réunit parfois, un peu artificiellement, un terme abstrait et un terme concret »). Momo nous confie ainsi qu'« il y avait de tout chez lui, des Juifs, bien sûr, comme partout, des Nord-Africains pour ne pas dire des Arabes, des Noirs *et* toutes sortes de maladies »<sup>305</sup>(n.i) ou encore « Monsieur Hamil m'a aussi dit beaucoup de bien de la vie *et* surtout des tapis persans »<sup>306</sup>(n.i). La figure, comme on le constate ici, permet l'émergence d'un sens satirique caché ( voir pour le second cas philosophique ). On note aussi que Momo inverse parfois

---

295 p.78

296 p.213

297 p.59

298 p.95

299 p.107

300 p.113

301 p.16

302 p.220

303 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p.169

304 p.474

305 p.64

306 p.128

les liens causaux des subordonnées ce qui crée des effets inattendus :

- « Ils avaient des pantalons qui tombaient et remontaient parce qu'ils étaient désopilants »<sup>307</sup>
- « Il était né parce qu'il n'y avait ni bidet ni eau potable ni rien »<sup>308</sup>

Enfin, en adoptant un point de vue plus diachronique, il nous semble qu'on peut faire un rapprochement entre Gavroche (personnage des *Misérables* de Hugo) et Momo : « Mais c'est surtout leur rapport au langage qui les unit. Gouailleurs, insolents, inventifs, ils se révèlent poètes à leur façon : peut-être Gavroche a-t-il lui-même composé certains des couplets qu'il chante... Quant à Momo, le docteur Katz décèle en lui la sensibilité qui fait les grands poètes (p43 du roman) »<sup>309</sup>. Cette intertextualité, ce rapprochement par l'innovation poétique, est aussi possible au sein de l'Oeuvre de Gary. Déjà, dans *Adieu Gary Cooper*, Lenny, le personnage principal, interroge la langue. Il s'agit cependant, il est vrai, d'un roman hétérodiégétique alors que les quatre romans signés Ajar sont à la première personne et homodiégétiques.

Le *Catcher In The Rye* comme *La Vie devant Soi*, loin de condamner le parler adolescent/enfantin de leurs personnages, en révèlent au contraire toute la richesse : sous couvert des erreurs de leurs jeunes narrateurs, Salinger et Gary créent une langue innovante et surprenante qui institue la jeunesse comme origine d'une poéticité singulière. Déjà, en 1870 à Charleville, un jeune homme initiait cette revendication.

## 2) Inventions langagières et traductions

Comme nous l'avons annoncé en introduction, nous avons pris le parti d'effectuer une retraduction des citations du *Catcher in the Rye* que nous faisons intervenir dans la présente étude. Surtout nous proposons, tant que faire se peut, de raisonner principalement sur le texte original. Non que nous critiquions les compétences des traducteurs respectifs du roman car, mise à part Jean-Baptiste Rossi, tous sont des professionnels chevronnés (Rossi était encore étudiant lorsqu'il effectua la première traduction qui comportait beaucoup de contre-sens et d'erreurs). Ayant bien conscience que nos compétences dans le domaine sont fort modestes comparées à celles de Sébastien Japrisot et Annie Saumont, nous souhaiterions toutefois justifier notre choix : les éditions françaises du roman privilégient visiblement la dimension communicationnelle du langage, la compréhension du propos, au détriment de son aspect poétique. Comme le révèle le maintien d'un

307 p.95

308 p.13

309 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p .88-89

titre que la critique juge unanimement inadapté, ce fait est probablement la conséquence d'une volonté éditoriale ( Rossi traduisit le titre du *Catcher in the Rye* par *l'Attrape-cœur* ce qui efface l'intertextualité avec le poème de Robert Burns *Comin' Thro' The Rye* pourtant essentielle pour la compréhension du récit. Les chapitres dédiés implicitement à Burns apparaissent dès lors détachés du reste du contenu y compris dans les versions françaises les plus récentes. En outre, encore aujourd'hui, la majorité des lecteurs francophones confondent le roman de Salinger avec celui de Boris Vian *L'Arrache-cœur* paru exactement la même année que la version française soit en 1953 ).

Robert Gutwillig, dans son article *Everybody's Caught "The Catcher in the Rye"* paru dans les années 60 affirmait déjà qu'« Il n'y a jamais eu de roman plus "américain" que *The Catcher in The Rye*. Il s'agit d'un roman qui est écrit en langage si familier que les agences de traduction estiment qu'il ne peut être traduit ni bien ni facilement. Ses interprétations, sens et significations sont si justes, uniques et cachées que les lecteurs étrangers trouveront le livre finalement illisible »<sup>310</sup>. D'où peut-être le choix contestable des éditions Laffont d'une simplification quelque peu excessive. Un exemple parmi cent : Holden, suite à ses mésaventures avec Maurice, s'exclame dans la version anglaise « *Goddam money. It always ends up making you blue as hell.* »<sup>311</sup> ce qu'Annie Saumont, dans la dernière parution française en date, traduit par « saleté de pognon. Qui finit toujours par vous flanquer le cafard »<sup>312</sup>. Si le sens du message est certes préservé, il nous semble pourtant qu'on perde la richesse de la comparaison poétique "*blue as hell*" inventée par Holden. À l'inverse, A. Saumont prête parfois une dimension pittoresque aux propos d'Holden alors que ceux-ci ne l'ont pas en anglais : la version française traduit « *I kept sitting there getting drunk (...)* »<sup>313</sup> par « je suis resté assis à m'humecter les amygdales »<sup>314</sup> qui est une tournure archaïsante inattendue dans la bouche du jeune homme. Il en va aussi de même pour la traduction de "*and all/ or anything/ or something*" par le seul "et tout" ( cf partie sur l'argot).

Bien que cela puisse paraître étonnant, la question de la traduction se pose aussi pour le roman de Gary. Dominique Bona affirmait dès les années 80 que « *La Vie devant Soi* sera un jour traduite en vingt-deux langues, sans compter l'anglais, grâce à la diligence et au savoir-faire de Nicole Boyer, au Mercure »<sup>315</sup>. Ce fut effectivement le cas. Cependant, contrairement à Salinger, Gary put suivre de près ce travail ( étant bilingue en anglais il effectua d'innombrables recommandations et

---

310« *There never has been a more "American" novel than "The Catcher in the Rye" that is, a novel that in the publishing trade's opinion is so colloquial it will not translate easily or well and whose surface, values, interpretations and meanings are so right, unique and hidden that foreigners will find the book ultimately inscrutable* »

GUTWILLIG, Robert, *Everybody's Caught "The Catcher in the Rye"*, New York, *The New York Times Book Review Paperback Section*, 15 janvier 1961, p. 37

311 p.113

312 p.139

313 p. 149

314 p.182

315 BONA, Dominique, *Romain Gary*, Mercure de France, 1987, p376



corrections pour cette traduction). Il apparaît ainsi que, malgré les erreurs et approximations inévitables, le traducteur doit se faire aussi poète dans le cas de ces récits oraux et inventifs. Plus qu'à l'esprit, c'est alors à la lettre à laquelle il faut revenir. Si, comme l'expression consacrée le prétend, le traducteur est toujours un traître, il peut cependant aussi devenir un interlocuteur supplémentaire au triptique auteur/texte/lecteur. L'aspect dialogique des romans n'en devient que plus riche.

## **VII ) La voix ingénue comme outil de dénonciation ( l'engagement politique des récits ) et de rébellion :**

Comme nous l'avons déjà évoqué, les jeux langagiers de Momo et d'Holden, s'ils comportent une dimension artistique et poétique certaine, ne sont pas pour autant gratuits. Ainsi le narrateur de *La Vie devant Soi* met sa jeunesse et son ingénuité au service de la dénonciation de ce que Paul Nizan nomma en 1932 la philosophie des « chiens de garde » : c'est-à-dire les légitimations avancées par certains pour justifier l'ordre des choses et particulièrement celui de la société. Certes, Gary était gaulliste et *a priori* bien loin de la position communiste du disciple de Sartre. Toutefois, outre le fait que le pseudonyme *Ajar* permit sans conteste l'émergence d'une opinion plus libérée, ces deux courants théoriques se retrouvent, comme le rappela il y a peu Stéphane Hessel, dans leur lutte contre toutes les formes de discriminations. Notamment contre le racisme, quel qu'il soit. C'est pourquoi, « lorsqu'il évoque "ses frères arabes qui luttent pour disposer d'eux mêmes et rentrer chez eux ", Momo superpose et confond dans une même légitimité le combat des Algériens et celui des Palestiniens »<sup>316</sup>. C'est ce que Jacqueline Piatier analyse dans les colonnes du *Monde* en affirmant que « le racisme, Emile Ajar l'attaque donc d'une manière à la fois pascalienne et voltairienne. Il en montre l'absurdité face à la misère humaine, aux terribles « lois de la nature » »<sup>317</sup>. Pour Momo et son auteur, seul compte la notion de fraternité ; c'est ce que suggère la réponse du jeune garçon lorsqu'un des voisins de sa mère adoptive l'interroge sur son état de santé : « Elle n'est plus du tout une Juive ni rien, Monsieur Hamil, elle a seulement mal partout »<sup>318</sup>.

La jeunesse et sa candeur, en plus de condamner les injustices, se caractérisent par leur inaptitude à s'y résoudre. Momo dénonce mais se bat aussi. Une des cibles principales du roman s'incarne ainsi dans ce que Gary intitule "les lois de la Nature" : C'est contre elles que le jeune

---

316 LECARME-TABONE, Eliane, idem, p69

317 PIATIER, Jacqueline, *Le Monde*, 17 septembre 1975

318 p.140

garçon se révolte. Si elles s'avèrent en effet parfois positives (l'instinct qui pousse les lionnes à défendre leurs petits [cf p.67]), elles sont dans la majorité des cas causes de souffrance : les personnes âgées « sont attaquées par la nature, qui peut être une belle salope et qui les fait crever à petit feu »<sup>319</sup>, les prostituées sont livrées aux instincts lubriques de leurs clients, madame Lola est née dotée du mauvais sexe et plus généralement les faibles et marginaux sont écrasés par les forts. C'est pourquoi Momo déclare « je suis pas tellement chaud pour les lois de la nature »<sup>320</sup>. Enfin le narrateur de la *Vie devant Soi* s'oppose à une explication de l'absurdité du monde par la religion : « Monsieur Hamil dit que l'humanité n'est qu'une virgule dans le grand Livre de la vie et quand un homme dit une connerie pareille, je ne vois pas ce que je peux y ajouter »<sup>321</sup> ( de même lorsque Momo nous traduit une sourate : « ça veut dire celui qui aime Dieu ne veut rien d'autre que Lui. Moi, je voulais bien plus »<sup>322</sup> ).

C'est peut-être ce dernier point qui rapproche le plus le jeune maghrébin d'Holden Caulfield car lui aussi mène un combat idéologique sans concessions : le héros du *Catcher In The Rye* lutte contre ce qu'il nomme les *phonies* c'est-à-dire les hypocrisies et compromis de nos sociétés occidentales. (Charles Kegel affirme ainsi dans son article *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"* paru dans la revue *Western Humanities* que « La raison principale des difficultés à communiquer de Caulfield réside dans sa haine absolue des hypocrisies »<sup>323</sup>). Pour l'adolescent new-yorkais seule l'enfance comporte encore assez d'intégrité pour mériter notre attention. C'est pourquoi Holden comme Momo invite le lecteur à remobiliser sa capacité d'indignation comme d'émerveillement. Là est une des causes centrales de la singularité de ces récits : bien que d'apparence hésitante et composite, ils possèdent en réalité des discours seconds extrêmement travaillés qui prouvent que la parole de l'enfant peut être plus adroite que celle des rhéteurs. Il s'avère en outre qu'une des différences essentielles de ces narrations avec d'autres plus traditionnelles, réside dans leur aptitude à instaurer un dialogisme : en suggérant par des structures d'appel novatrices une construction commune du sens de leurs romans, Salinger et Gary nous proposent un rôle éminemment actif. C'est peut-être ce qui pourrait expliquer l'impression d'actualité que le *Catcher In The Rye* et *La Vie devant Soi* possèdent pour nombre de générations d'adolescents depuis leur création.

---

319 p.158

320 p.149

321 p.102

322 p.52

323« *The main reason for Caulfield's communicative difficulty lies in his absolute hatred of phoniness* »

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

# **ANNEXES**

# *Comin Thro' The Rye* de Robert Burns

version originale	traduction en anglais standard	proposition de traduction française
O, Jenny's a' weet, poor body, Jenny's seldom dry: She draigl't a' her petticoatie, Comin thro' the rye!	O Jenny is all wet, poor body, Jenny is seldom dry: She draggled all her petticoats, Coming through the rye!	Oh, Jenny est toute mouillée, pauvre corps, Jenny est rarement sèche : Elle traînait tous ses jupons, Venant au travers des seigles !
Comin thro' the rye, poor body, Comin thro' the rye, She draigl't a' her petticoatie, Comin thro' the rye!	Coming through the rye, poor body, Coming through the rye, She draggled all her petticoats, Coming through the rye!	Venant au travers des seigles, pauvre corps, Venant au travers des seigles, Elle traînait tous ses jupons, Venant au travers des seigles !
Gin a body meet a body Comin thro' the rye, Gin a body kiss a body, Need a body cry?	Should a body meet a body Coming through the rye, Should a body kiss a body, Need a body cry?	Un corps devrait-il rencontrer un corps Venant au travers des seigles, Un corps devrait-il embrasser un corps, Un corps a-t-il besoin de pleurer ?
Gin a body meet a body Comin thro' the glen, Gin a body kiss a body, Need the warl' ken?	Should a body meet a body Coming through the glen, Should a body kiss a body, Need the world know?	Un corps devrait-il rencontrer un corps Venant à travers le vallon, Un corps devrait-il embrasser un corps, Le monde a-t-il besoin de savoir ?
Gin a body meet a body Comin thro' the grain; Gin a body kiss a body, The thing's a body's ain.	Should a body meet a body Coming through the grain, Should a body kiss a body, The thing is a body's own.	Un corps devrait-il rencontrer un corps Venant à travers le grain, Un corps devrait-il embrasser un corps, C'est le propre du corps

## **PARTIE I : la narration enfantine/adolescente comme recreation de la parole auctoriale**

### **L'émergence de la voix de l'enfant : Genèse des récits, influence de l'environnement biographique et textuel**

#### **I) Des récits à dimension autobiographique ? (Une voix enfantine/adolescente qui se fonde sur celle auctoriale passée et contemporaine de l'écriture )**

##### **A) Un possible reflet de l'auteur dans l'enfant, l'adolescent narrateur ( Salinger = Holden ?)**

« Salinger a, pour citer Arthur Mizener, " son propre concept particulier sur la signification de l'expérience". Un concept et une méthode d'expression qui le distingue des autres écrivains contemporains et qui le rapproche plus près que n'importe qui d'autre de ses personnages et de ses lecteurs »<sup>324</sup>

au sujet de Ajar, Jean-François Hangouët parle de « restitution exclusive de la subjectivité »<sup>325</sup> et affirme que « si les entrecroisements syntaxiques de l'affectivité exacerbée signalent l'œuvre d'Ajar, la beauté des périodes mystiques signale l'œuvre de Gary »<sup>326</sup>

« Pour s'en tenir à *La Vie devant soi*, on a vu combien la relation Momo-Rosa doit aux rapports de Romain et de Nina »<sup>327</sup>

« Momo et Madame Rosa, c'était lui [Diego Gary] et sa vieille gouvernante espagnole, Eugenia Munoz Lacasta qui l'entourait d'une telle affection »<sup>328</sup>

« Momo lui-même renvoie aux jeunes garçons qui, tel Janeck dans *Education européenne* ou Luc dans *Le Grand vestiaire*, orphelins et abandonnés, doivent se frayer un chemin dans un monde hostile »<sup>329</sup> Pavlowitch, ouvr. cit., p.181 les qualifient : « Tous frères de malheur. Trop vite poussés. De vrais fils de putes »

A propos de l'affaire Ajar :

---

324 « Salinger has, to quote Arthur Mizener, " his own special insight into the meaning of experience", an insight and a method of expressing in that set him apart from other contemporary writers and seem to push him closer than anyone else to his characters and his readers »

GUTWILLIG, Robert, *Everybody's Caught "The Catcher in the Rye"*, New York, *The New York Times Book Review Paperback Section*, 15 janvier 1961, p. 37

325 HANGOUËT, Jean-François, *Romain Gary, à la traversée des frontières*, Gallimard, 2007, p92

326 HANGOUËT, Jean-François, *Romain Gary, à la traversée des frontières*, Gallimard, 2007, p93

327 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p181

328 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p40

329 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p181

« des intéressés qui dévoilèrent la face cachée de l'aventure dans deux livres: *L'homme que l'on croyait*, de Paul Pavlowitch( 1 juillet 1981) et *Vie et mort d'Emile Ajar*, de Romain Gary, paru quelques jours plus tard. »<sup>330</sup>

A propos du prix Goncourt :

« Ajar va faire exploser une nouvelle bombe en refusant le prix le 20 novembre »<sup>331</sup>

« Rosa a presque le même âge que Gary lorsqu'il écrit *La Vie devant soi*: nul doute que la cruauté avec laquelle celui-ci détaille sa déchéance s'inspire d'une angoisse qui lui est propre. »<sup>332</sup>

« Dans Yoûssef Kadir, nom du père biologique probable de Momo, s'inscrit [Yoû]ssef Ka[dir], c'est-à-dire "Kacew" (prononcé Katseff en russe), à l'envers »<sup>333</sup>

« Le nom du docteur Katz se révèle d'autant plus proche de Kacew que c'était là le véritable patronyme des ancêtres de Romain »<sup>334</sup>  
Changé en 1907. cf Anissimov, ouvr. cité, p.26

« Le prénom de Roman, hispanisé, est attribué au docteur Ramon, compagnon de Nadine »<sup>335</sup>

« Quant à Hamil, Emile arabisé, il renvoie à Hamil Raja, identité prétendue d'Emile Ajar (inventée par les journalistes et maintenue par Romain Gary qui s'amuse à faire des faux papiers sous ce nom pour Paul Pavlowitch) »<sup>336</sup> + cf *L'homme que l'on croyait*, p87

« Momo et Romain se ressemblent par leur beauté, par leur intelligence et surtout par leur vocation d'écrivain »<sup>337</sup>

// Holden et Momo : « Le récit d'enfance propose souvent un récit de vocation. C'est le cas, bien sûr, dans *La Promesse de l'aube* où, après avoir hésité entre le violon, la danse et la peinture, Romain opte finalement, à douze ans, pour la littérature »<sup>338</sup>

« (...) en prenant pour fil conducteur de son histoire la progressive détérioration physique de Rosa que Momo accompagne de tout son amour jusqu'à la mort, Gary compense sa propre absence (bien involontaire)<sup>339</sup> au chevet de sa mère mourante »<sup>340</sup>

Momo : proxynète => Gary a envisagé cette voie dans sa jeunesse (cf *La Nuit sera Calme*, p.26 et 51 )

« L'ampleur prise par la confrontation entre Yoûssef Kadir, Rosa et Momo permet de donner libre cours à la rancune du fils contre le père qui l'a abandonné, occultée dans *La Promesse de l'aube* où celui-ci se trouve simplement ignoré et remplacé imaginairement. Dans *La Vie devant soi* le rejet du

---

330 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p14

331 LECARME-TABONE, Eliane, *ibid.*, p.18

332 LECARME-TABONE, Eliane, *ibid.*, p.73

333 LECARME-TABONE, Eliane, *ibid.*, p.95

334 LECARME-TABONE, Eliane, *ibid.*, p.95

335 LECARME-TABONE, Eliane, *ibid.*, p.95

336 LECARME-TABONE, Eliane, *ibid.*, p.95

337 LECARME-TABONE, Eliane, *ibid.*, p.96

338 LECARME-TABONE, Eliane, *ibid.*, p.102

339 Puisqu'il était engagé dans la résistance gaulliste.

340 LECARME-TABONE, Eliane, *ibid.*, p.114

père biologique devient radical et définitif »<sup>341</sup>

« Avec cette réécriture romanesque [*La Vie devant soi*], et sous pseudonyme, de son enfance, Gary donnerait ainsi libre cours à des désirs et à des fantasmes régressifs que la démultiplication des personnages permet de déployer dans toute leur ambivalence et toute leur ambiguïté »<sup>342</sup>

« (...) le travail sur les clichés prend une résonance particulière dans l'univers garyen. Caractéristique de Nina, le recours aux clichés implique, selon l'auteur de *La Promesse de l'aube*, « une sorte de soumission à la société de son temps, à ses valeurs, à ses étalons-or ». C'est ce conformisme qu'AJAR interroge et conteste en déformant les expressions toutes faites ou en les détournant de leur usage habituel »<sup>343</sup>

## **B )La guerre et ses séquelles dans la parole narratrice ( la voix enfantine comme expression cathartique )**

### **1) La prégnance du thème de la Mort dans les propos enfantins (un oxymore formel )**

=> cf Momo et Rosa

Holden :

« La Mort, comme symbolisée par exemple par les momies égyptiennes dans le musée, exerce une fascination considérable pour Holden »<sup>344</sup>

«La Mort est un autre thème du roman. Elle est continuellement impliquée par la présence de l'esprit du petit frère d'Holden, bien qu'Allie soit mort depuis environ trois ans »<sup>345</sup>

« Holden associe la mort avec la mutabilité du temps. Il souhaite que tout puisse juste rester pareil (...) Holden se bat contre l'horloge biologique qui causera finalement la vieillesse et la mort. Il résiste aussi simplement contre le fait de grandir »<sup>346</sup>

« (...) dépourvu de toute foi Holden se tourmente continuellement à propos de deux questions : (1) où vont les canards [ de Central Park pendant l'hiver] ? (2) Quel est la signification de la mort ? »<sup>347</sup>

---

341 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p115

342 LECARME-TABONE, Eliane, *ibid.*, 2005, p120

343 LECARME-TABONE, Eliane, *ibid.*, p174

344 « *Death, as symbolized for instance by the Egyptian mummies in the museum, has a considerable fascination for Holden* »

BUNGERT, Hans, *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

345 «*Death is another theme in the novel. It is continually implied by the presence of Holden's younger brother's spirit, even though Allie has been dead for about three years* »

BALDWIN, Stanley P., *on Salinger's The Catcher in the Rye*, Wiley Publishing, 2000, p86

346 « *Holden associates death with the mutability of time. He wishes that everything could just stay the way it is (...). Holden is fighting the biological clock that eventually will result in old age and death. He also resists simply growing up* »

BALDWIN, Stanley P., *on Salinger's The Catcher in the Rye*, Wiley Publishing, 2000, p 87

347 « (...) *lacking any faith Holden continually frets over the two questions : (1) where do the ducks go ? (2) what is the meaning of death ?*»

« lorsqu'on est au bout des forces on a toutes sortes d'idées » (p265 du roman)

« Je ne sais pas pourquoi je suis né et qu'est-ce qui s'est passé exactement » (p 13 du roman)

Thème de la mort chez Salinger + thème de l'indicible :

« Ne dites jamais rien à personne. Si vous le faites, tout le monde se met à vous manquer »<sup>348</sup>

## 2) Le positionnement du héros enfantin/adolescent par rapport au thème de la violence

Salinger et Gary ont fait la Seconde Guerre mondiale.

« à l'instar de Romain, c'est finalement la vocation d'écrivain qu'il [Momo] élit, comme la plus susceptible de répondre à ses aspirations contradictoires »<sup>349</sup>

=> l'écriture permet de mettre les choses dehors ( cf p 220 roman Gary)

=> écriture rôle thérapeutique : « ça me faisait vraiment du bien de leur parler parce qu'il me semblait que c'était arrivé moins, une fois que je l'avais sorti » p215-216 du roman

« Grâce à la littérature, Momo pourra concrétiser de façon positive son goût pour l'imaginaire dont il découvre les fonctions consolatrices »<sup>350</sup>

=> cf le voilier du docteur Katz p30

=> le fait de rêver à des poissons volants. P41

« Grâce à la littérature, Momo pourra « aller vivre là où ce n'est pas vrai », seul remède au malheur, car selon Hamil, « c'étaient les poètes qui assuraient l'autre monde »

=> Momo découvre le pouvoir de la littérature : « Monsieur Hamil dit qu'on peut tout faire avec les mots mais sans tuer des gens »p128

=> idée de projet littéraire futur : « Quand le serai grand j'écrirai moi aussi les misérables » p.217

---

LIGHT, James F., *Salinger's The Catcher in the Rye*, The Explicator 18 June 1960 reproduit dans *Salinger's Catcher in the Rye, Clamor vs Criticism, selected Source Materials for College Research Paper*, University of Puget Sound, 1963, p 40

348 « Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody »p214

SALINGER, *The Catcher in the Rye*, op.cit.

349 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p102

350 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p103



### 3) Le besoin d'objets et d'entité protectrices, conditions préalables au récit ?

« La casquette rouge de chasseur qu'il met à plusieurs reprises est le symbole le plus notable de son besoin de protection et de sa rébellion »<sup>351</sup>

« Momo découvre petit à petit l'existence puis la fonction du « trou juif » de Madame Rosa »<sup>352</sup>

« est-ce qu'on peut vivre sans amour ? » (p 11-12) Hamil répond « oui » mais tout laisse penser qu'il s'agit en fait d'un non => cf p267 de Momo à Hamil « Vous m'avez dit quand j'étais petit qu'on ne peut pas vivre sans amour » => Momo conscient linguistiquement car se reprend (cf Catcher) et précise sa question : « est-ce qu'on peut vivre sans quelqu'un à aimer ? » puis ensuite « Je pense que Monsieur Hamil avait raison quand il avait encore sa tête et qu'on ne peut pas vivre sans quelqu'un à aimer »(p 273 du roman). Fin du roman « Il faut aimer » (p.274)

le premier titre du roman de Gary est *La tendresse des pierres* (parallèle avec la notion d'amour et l'appel à la nature dans le titre de Salinger)

// entre Holden en pension et Momo abandonné : « Ils étaient venus pour me déposer un soir et ma mère s'était mise à chialer et elle est partie en courant »p.83 du roman

### 4) La recreation idéalisée d'une nouvelle figure paternelle : une réconciliation possible avec une parole adulte ( parallèle entre M. Antolini et Ramon )

« Tu découvrira que tu n'es pas la première personne qui est troublé et effrayé et même rendu malade par le comportement humain »<sup>353</sup>

## C) des vies d'auteurs et des voix enfantines/adolescentes qui s'entrecroisent et divergent

### 1) Romain Gary et J.D Salinger : éléments biographiques d'un possible rapprochement

« à quel point un écrivain peut être tenu prisonnier de « la gueule qu'on lui a faite » »<sup>354</sup>

// entre Gary et Salinger : Gary au sujet de *Pseudo* :

« Car il se trouve que ce roman de l'angoisse, de la panique d'un être jeune face à la vie devant lui, je l'écrivais depuis l'âge de vingt ans »<sup>355</sup>

« On comprendra qu'après de telles expériences et bien d'autres [en rapport avec la bassesse du parisianisme], je fusse pris d'un dégoût profond de publier. Mon rêve, que je n'ai jamais pu réaliser pour des raisons économiques, était d'écrire tout mon saoul et de ne rien publier de mon vivant »<sup>356</sup>

---

351 « *The red hunter's cap he repeatedly puts on is the most notable symbol of his need for protection and of his rebellion* »

BUNGERT, Hans, *J.D. Salingers The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

352 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p63

353 « *you'll find that your're not the first person who was ever confused and frightened and even sickened by human behavior* » p170

354 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p16

355 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p20

356 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p26

« Je me suis toujours été un autre »<sup>357</sup> (// Rimbaud )

après que Ajar se soit incarné en Pavlowitch :

« Pourquoi, se demandera-t-on peut-être, me suis-je laissé tenter de tarir la source qui continuait encore à charrier en moi des idées et des thèmes ? Mais parbleu ! Parce que je m'étais *dépossédé* »<sup>358</sup>

## 2) *The Catcher in the Rye* et *La Vie devant Soi* : deux romans aux modalités d'écritures très différentes

Si le mûrissement du projet se fait depuis très longtemps, en revanche :

« Dans une sorte de frénésie, il [Gary] écrit en trois mois l'histoire de Momo »<sup>359</sup>

avec le projet Ajar : « Il y avait surtout la nostalgie de la jeunesse, du début, du premier livre, du *recommencement* »<sup>360</sup>

## 3) Quels narrateurs pour quelles paroles : Holden Caulfield et Momo, deux figures de l'enfance/adolescence très distinctes (différentes)

« Le protagoniste de *La Vie devant Soi* concentre (...) tout un faisceau d'admiration qui prouvent son pouvoir de séduction »<sup>361</sup>

// Holden et Momo : Momo fasciné devant le cirque dans la vitrine et Holden par le manège sur lequel va sa sœur

=> personnage du clown pour Momo

« Le clown tourne en dérision sa propre misère et celle des autres, non par moquerie mais par le jeu de ses résonances personnelles »<sup>362</sup>

## II) des récits palimpseste ? Le phénomène d'intertextualité

### A) l'inscription des récits dans l'histoire littéraire

### B) l'inscription des récits dans la production personnelle, l'Oeuvre de l'auteur

« Curieusement à peu près personne ne se souvient que deux chapitres du *Catcher* sont déjà parus, sous diverses formes, comme des nouvelles : *I'm Crazy*, dans le journal *Collier's* en 1945, et *Slight Rebellion off Madison* dans le *New Yorker* en 1946 »<sup>363</sup>

357 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p30

358 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p 33

359 ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary le caméléon*, Denoël, 2004, p531

360 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p29

361 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p110

362 FABBRI, Jacques et SALLEE, André, *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p42

363« Curiously, almost no one remembered that two chapters of "The Catcher" had already appeared in somewhat different form as short stories : "I'm Crazy", in *Collier's* in 1945, and "Slight Rebellion off Madison" in the *New Yorker* in 1946 »

GUTWILLIG, Robert, *Everybody's Caught "The Catcher in the Rye"*, New York, *The New York Times Book Review Paperback Section*, 15 janvier 1961, p. 37

avec d'autres œuvres de l'auteur :

« (...) *The Stranger Collier's* publia aussi *I'm Crazy*, récit enfin centré sur Holden. C'est une esquisse assez complète de l'exode et du retour de Holden dans *The Catcher in the Rye*, mais sans les audaces du langage propre aux adolescents, ici éliminées par égard pour un public familial »<sup>364</sup>

« (...) *Slight Rebellion off Madison* ; la langue évite ici encore les vulgarités du *Catcher* »<sup>365</sup>

« Les critiques n'ont pas manqué de relever les passionnantes affinités de ce roman avec *Les Aventures d'Huckleberry Finn* »<sup>366</sup>

intertextualité avec les autres œuvres signées Ajar :

Gary a déjà choisi de représenter la réalité à travers la vision d'un enfant et ce avant *La Vie devant soi* : c'est ainsi le cas dans *Education européenne* et dans *Le grand vestiaire*. Cela sera ensuite aussi le cas dans *Les Cerfs-volants*.

cf au sujet de *Gros-Câlin* :

« Le livre était écrit dans une langue volontairement fautive, parsemée de calembours, d'anomalies de langage, d'incorrections délibérées, de mots employés pour d'autres. La syntaxe, elle aussi, était savamment mise en pièces. Gary utilisait certaines références culturelles issues du monde juif »<sup>367</sup>

« Dans *Le Grand Vestiaire*, Luc donne sa chienne Roxane à des GI pour qu'elle vive heureuse dans une Amérique riche (p92) et dans *La Vie*, Momo donne son chien Super à une dame riche pour qu'il vive heureux et protégé comme il aimerait vivre »<sup>368</sup>

« Pour le langage, par exemple : Page 277, aussi dans *Adieu Gary Cooper*, la mère ( ligne 6 et suivante), c'est déjà la mère prostituée de Momo dans *La Vie*, et la mère qui se fait sauter de Jeannot dans *L'Angoisse du roi Salomon* (page 152, et tout le paragraphe central, page 195) »<sup>369</sup>

« Le fétiche du *Grand Vestiaire* (page 127), c'est déjà le fétiche « parapluie Arthur » dans *La Vie* ( pages 76-77) »<sup>370</sup>

« *La Vie devant soi* se présente comme une réécriture des *Misérables* dans la mesure où Ajar affiche explicitement un projet comparable et s'attaque à certains problèmes abordés par Hugo dans son roman, mais en les actualisant »<sup>371</sup>

« Par sa ruse face à Yoûssef Kadir, Rosa affirme l'interchangeabilité de Momo et de Moïse. Les prénoms des deux jeunes garçons-qui peuvent aboutir au même diminutif- renvoient, de surcroît, très symboliquement, aux noms des fondateurs des religions juive et musulmane. »<sup>372</sup>

---

364BLOTNER, J.L et GWYNN, F.L, L'œuvre romanesque de J.D Salinger, version traduite en français par les auteurs de *The Fiction of J.D. Salinger*, USA, University of Pittsburgh Press, 1958, p 26

365BLOTNER, J.L et GWYNN, F.L, L'œuvre romanesque de J.D Salinger, version traduite en français par les auteurs de *The Fiction of J.D. Salinger*, USA, University of Pittsburgh Press, 1958, p 26

366BLOTNER, J.L et GWYNN, F.L, L'œuvre romanesque de J.D Salinger, version traduite en français par les auteurs de *The Fiction of J.D. Salinger*, USA, University of Pittsburgh Press, 1958, p 38

367ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary le caméléon*, Denoël, 2004, p517

368ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary le caméléon*, Denoël, 2004, p526

369 ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary le caméléon*, Denoël, 2004, p526

370 ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary le caméléon*, Denoël, 2004, p526

371 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p32

372 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005,

cf le titre du *Catcher in The Rye*

les versets cités au début de *La Vie devant soi* proviennent de l'œuvre d'un écrivain soufi Al-Yâfi<sup>373</sup> intitulée *Raouh al rayâhîn* (verset en rapport avec le thème de l'amour poussé jusqu'à la folie)

« Si Ajar a songé à *Sans famille*, c'est uniquement à la manière d'un clin d'œil, pour prendre ses distances avec le ton adopté par son prédécesseur »<sup>374</sup>

similarité des incipit de *La Vie devant Soi* et de *Sans Famille* :

« Je suis un enfant trouvé,

Mais, jusqu'à huit ans, j'ai cru que, comme tous les autres enfants, j'avais une mère, car, lorsque je pleurais, il y avait une femme qui me serrait si doucement dans ses bras en me berçant, que mes larmes s'arrêtaient de couler »<sup>375</sup>

« Le personnage de Momo s'inspire certainement de celui de Gavroche »<sup>376</sup>

Momo avec Gavroche : cf citation de Hugo dans les *Misérables* sur Gavroche : « Ce pâle enfant des faubourgs de Paris vit et se développe, se noue et se dénoue dans la souffrance, en présence des réalités sociales et des choses humaines, témoin pensif » (*Ibid*, t.I, p737)

Intertextualité possible de *La Vie devant Soi* avec une nouvelle d'un auteur Américain, Feibleman<sup>377</sup>, nommée « Fièvre » qui intervient dans un recueil nommé *Étrangers et sépultures*.

Ex : « C'est un crétin, dit Ladybird, c'est presque tous des crétins et crois-en mon expérience, j'en ai connu quelques-uns »<sup>378</sup>

« Merci, dit-elle. C'est mon peignoir tout neuf en mousseline »<sup>379</sup> (// peignoir coloré de Rosa)

---

p68

3731298-1368 ayant vécu à La Mecque

374 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p85

375 MALOT, Hector, *Sans famille*, Gallimard, coll. Folio junior, première partie, p 11-12

376 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p89

377 Romancier et dramaturge américain né en 1929. Son recueil de nouvelles a été traduit par Jean Autret et Simone Signoret ( qui intervient dans la version filmique de *La Vie devant Soi* ). La publication américaine date de 1966, celle française de 1971.

378 FEIBLEMAN, Peter S., *Étrangers et sépultures*, traduction par Simone signoret et Jean Autret, Gallimard, coll. Du monde entier, 1971, p158-159

379 FEIBLEMAN, Peter S., *Étrangers et sépultures*, traduction par Simone signoret et Jean Autret, Gallimard, coll. Du monde entier, 1971, p158-159

### **PARTIE III : La voix du narrateur enfantin/adolescent : une permanente création dialogique tentant d'exprimer par suggestion et investissement lectorial un message proche d'un indicible périverbal**

#### **I) La voix enfantine/Adolescente comme discours adressés :**

##### **A) Une parole dialogique adressée**

« Sur les 250 000 versions de poche vendues cette année, un bon nombre alla aux étudiants de Yale et à 257 autres facultés et universités du pays »<sup>380</sup>

« L'appel du *Catcher in The Rye* s'étend aussi au public des plus jeunes frères et sœurs du collège. Des milliers d'étudiants du secondaire se trouvèrent eux-même académiquement impliqués avec Holden Caulfield et son week-end de fugue de Pencey Prep. Cela malgré que les actions de Holden, ses pensées et son langage aient causé des controverses morales.<sup>381</sup>

« Le livre traite de la séparation de l'individu de la société »<sup>382</sup>

« Qu'en est-il du roman qui secoua si polémiquement les Américains il y a dix ans et qui continue néanmoins d'atteindre son but ? Tout d'abord, ce fut, je pense, le choc et le frisson de l'identification. Nombreux amis à moi et cet écrivain lui-même s'identifièrent complètement à Holden. J'allais à une école qui ressemblait beaucoup à Pencey Prep. Un de mes amis avait un petit frère comme Allie qui était mort. Un autre avait un grand frère comme D.B et encore un autre une petite sœur comme Phoebe. Après avoir lu le roman, plusieurs d'entre nous allèrent s'acheter une casquette rouge avec des oreillettes et on prit tous l'habitude de s'appeler entre nous "Ace" et "Prince" »<sup>383</sup>

« Salinger et Caulfield continuent d'émouvoir et d'amuser les générations actuelles des écoles et

---

380« *Of the 250,000 paperback copies sold this year, a goodly number went to students of Yale, Northern Baptist Theological Seminary and 257 other colleges and universities across the country* »

GUTWILLIG, Robert, *Everybody's Caught "The Catcher in the Rye"*, New York, *The New York Times Book Review Paperback Section*, 15 janvier 1961, p. 37

381« *The appeal of "The Catcher in the Rye" extends also to the younger brothers and sisters of the college crowd. Thousands of secondary school students find themselves academically involved with Holden Caulfield and the week-end of his flight from Pencey Prep, although Holden's actions, thoughts and language have occasioned moral tremors (...)* »

GUTWILLIG, Robert, *Everybody's Caught "The Catcher in the Rye"*, New York, *The New York Times Book Review Paperback Section*, 15 janvier 1961, p. 37

382 « (...) *the book deals with the estrangement of the individual from society* »

BUNGERT, Hans, *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

383« *What was it about the novel that struck Americans so quarrelly ten years ago and continues to hit the mark still ? Primarily it was, I think, the shock and thrill of recognition. Many of my friends and this writer himself identified completely with Holden. I went to a school much like Pencey Prep. One of my friends had a Younger brother like Allie, who had died, another an older brother like D.B, still another a younger sister like Phoebe. After reading the novel, several of us went out and bought ourselves red caps with earflaps, and we all took to calling each other "Ace" and "Prince"* »

GUTWILLIG, Robert, *Everybody's Caught "The Catcher in the Rye"*, New York, *The New York Times Book Review Paperback Section*, 15 janvier 1961, p. 37

collèges et les critiques littéraires, pour la plupart des enseignants du secondaire, savent cela »<sup>384</sup>

« Le roman peut aussi être lu comme la quête de Holden Caulfield pour communiquer avec ses semblables. La narration retrospective à la première personne indique, bien sûr, qu'il a réussi sa quête »<sup>385</sup>

« Caulfield concentre toutefois la plus grande partie de son attention à la sympathie qui doit exister dans les rapports entre les communicants. Il ne demande en réalité que ce que lui-même évoque dans son propos, c'est-à-dire la sincérité. Il demande seulement [à ses interlocuteurs (n.d.t)] de penser ce qu'ils disent »<sup>386</sup>

« Je sais que, en effet, Salinger est tenu en haute estime par de nombreux jeunes gens »<sup>387</sup>

« Salinger est effectivement un mythe et un mentor pour de nombreux jeunes gens »<sup>388</sup>

« Je pense que l'on peut mieux comprendre la nature de "l'appel à la jeunesse" des travaux de Salinger »<sup>389</sup>

Pour Costello : lorsque Holden utilise l'expression «C'est vraiment le cas »<sup>390</sup> :

« Il est franc de manière consciente »<sup>391</sup>

C'est le cas si on considère ces exemples tirés du roman : ( => implique une destination )

« J'ai pas de souffle, *si vous voulez connaître la vérité* »<sup>392</sup>

« Je ne pense même pas que ce salaud ait un mouchoir, *si vous voulez connaître la vérité* »<sup>393</sup>

« Je suis pacifiste, *si vous voulez connaître la vérité* »<sup>394</sup>

---

384« *Salinger and Caulfield continue to move and amuse the current school and college generation, and the quarterly critics, most of whom are college teachers, know it* »

GUTWILLIG, Robert, *Everybody's Caught "The Catcher in the Rye"*, New York, *The New York Times Book Review Paperback Section*, 15 janvier 1961, p. 37

385« *The novel can also be read as Holden Caulfield's quest for communicability with his fellow man, and the hero's first person after-the-fact narration indicates, of course, that he has been successful in his quest* ».

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, *Western Humanities Review*, printemps 1957, n°XI p. 188-190

386« *Caulfield places most of his attention, however, on the sympathetic rapport which must exist between communicators. He asks but one thing of those he talks with, sincerity; he asks only that they mean what they say* »

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, *Western Humanities Review*, printemps 1957, n°XI p. 188-190

387« *I know that Salinger is indeed regarded highly by many young people* »

WAKEFIELD, Dan, *Salinger and the Search for Love*, New York, New American Library, 1958, p. 68-85

388« *Salinger is indeed a myth and mentor of many young people* »

WAKEFIELD, Dan, *Salinger and the Search for Love*, New York, New American Library, 1958, p. 68-85

389« *I think we can better understand the nature of the "youthful" appeal of Salinger's work* »

WAKEFIELD, Dan, *Salinger and the Search for Love*, New York, New American Library, 1958, p. 68-85

390« *it really does* »

391« *he is consciously being frank* »

COSTELLO, Donald P., *The Language of "The Catcher in the Rye"*( in *American Speech* n°XXXXIV ), Columbia (USA), Columbia University Press, octobre 1959, p. 172-180

392 « *I have no wind, if you want to know the truth* » p8

393 « *I don't even think that bastard had a handkerchief, if you want to know the truth* » p 34

394 « *I'm a pacifist, if you want to know the truth* » p 44

« Elle était très attirante, aussi, *si vous voulez vraiment connaître la vérité* »<sup>395</sup>

« J'étais sacrément près de brailler, je me sentais si sacrément heureux, *si vous voulez connaître la vérité* »<sup>396</sup>

« Tout du long, Holden dirige son histoire vers un "vous [/tu] bien qu'il ne soit jamais vraiment clair qui pourrait être ce "vous" : un psychiatre, un ami parmi les patients ? L'effet de cette stratégie est que le lecteur se sent personnellement concerné par Holden et, par conséquent, intimement impliqué avec lui. Ce sens du lien entre Holden et le lecteur est un des aspects-clés du pouvoir du roman »<sup>397</sup>

« Le récit est écrit à la première personne dans un style oral et familier, voire grossier. Le lecteur n'a plus qu'à "écouter" Holden, le narrateur, lui parler »<sup>398</sup>

« L'usage d'un langage cru augmente dans le *Catcher in the Rye*, comme l'on doit s'y attendre, quand Holden rapporte des dialogues d'élèves. Quand il s'adresse directement au lecteur l'usage d'un tel langage par Holden s'efface presque totalement. Ce langage augmente aussi quand un des personnages est excité ou en colère. Ainsi, quand Holden appréhende le comportement de Stradlater à l'égard de Jane, ses *bon-dieu* augmentent soudainement jusqu'à sept occurrences pour une simple page »<sup>399</sup>

« Un des moments les plus dramatiques et en même temps les plus drôles dans le roman est celui dans lequel son plan, qui est aussi une tentative de trouver un passage vers *l'autre*, le *vous*, échoue »<sup>400</sup>

« Holden est motivé par un fascinant désir de communauté et de communication, un désir constamment déçu par les hypocrisies, l'indifférence et la vulgarité qui l'entourent »<sup>401</sup>

« Le premier paragraphe du chapitre 1 établit que Holden dira "vous [/tu] dans l'histoire »<sup>402</sup>

395 « She had quite a lot of sex appeal, too, *if you really want to know* » p 53

396 « *I was damn near bawling, I felt so damn happy, if you want to know the truth* » p191

397 « *Through-out, Holden directs his story to "you" and, although it is never quite clear who "you" might be \_ a psychiatrist, a fellow patient ?\_ the effect of this strategy is that the reader feels personally addressed by Holden and, as a result, intimately involved with him. This sense of connection between Holden and the reader is one of the key aspects of the novel's power »*

GRAHAM, Sarah, *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye*, Routledge, 2007, p 19

398 DE MEESE, Isabelle, *L'attrape-coeurs, fiche de lecture*, Primento Ed., 2011, p 15

399 « *The use of crude language in The Catcher in the Rye increases, as we should expect, when Holden is reporting schoolboy dialogue. When he is directly addressing the reader Holden's use of such language drops off almost entirely. There is also an increase in this language when any of the characters are excited or angry. Thus, when Holden is apprehensive over Stradlater's treatment of Jane, his goddams increase suddenly to seven on single page ( p39) »*

COSTELLO, Donald P., *The Language of "The Catcher in the Rye"* ( in *American Speech* n°XXXIV ), Columbia (USA), Columbia University Press, octobre 1959, p. 172-180

400 « *One of the most dramatic and at the same time one of the funniest episodes in the novel is that in which his plan \_ which is also an attempt to find a way to the other, the you\_ comes to naught »*

BUNGERT, Hans, *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

401 « *Holden is motivated by a compelling desire to commune and communicate, a desire constantly thwarted by the phoniness, indifference and vulgarity that surround him »*

HASSAN, Ihab, *The rare quixotic gesture in Salinger, a critical and personal portrait*, Harper and Row, 1962, p149

402 « *The first paragraph of Chapter 1 establishes that Holden will tell "you" the story »*

GRAHAM, Sarah, *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye*, Routledge, 2007, p 19

« (...) le récit de Momo met également en scène sa *situation d'énonciation*. Il s'agit, en effet, d'un récit oral, adressé à des interlocuteurs que le narrateur souhaite influencer. Momo veut « intéresser » ses auditeurs, les séduire, d'où la fréquence des commentaires qui soulignent les réactions de Nadine et de Ramon. Celles-ci donnent à lire les modalités possibles de la réception du roman. Ramon dit parfois « quelque chose de politique »( p220) »<sup>403</sup>

« Le récit de Momo se présente comme une narration orale »,

« *La Vie devant Soi* se présente comme la transcription d'un discours oral, dont le destinataire est différent du lecteur »<sup>404</sup>

« Momo s'adresse aux personnes auxquelles la police ou les services sociaux se sont adressés lorsqu'il a été découvert »<sup>405</sup>

ex : « Ils m'ont transporté en ambulance où ils ont trouvé dans ma poche le bout de papier avec le nom et l'adresse. Ils vous ont appelés parce que vous avez le téléphone, ils avaient cru que vous étiez quelque chose pour moi »p273

« La question du destinataire reste volontairement complexe »<sup>406</sup>

BAYARD Pierre ,p106, « le livre est construit à partir d'un improbable contexte d'énonciation »

« On ne sait pas en effet, à qui il [Momo] s'adresse »<sup>407</sup>

« La présence de déictiques nous ramène à une forme orale »<sup>408</sup>

ex : « Je n'avais pas encore assez vécu pour avoir assez d'expérience et même aujourd'hui que je vous parle, je sais qu'on a beau en bavard, il vous reste toujours quelque chose à apprendre »

« La référence au moment de l'échange verbal supposé ou de la conversation, avec l'adverbe « aujourd'hui », la présence des co-locuteurs, « je » et « vous » entretiennent aussi l'illusion référentielle »<sup>409</sup>

« Dans les dernières pages, le « vous », constamment invoqué depuis le début, désigne soudain Nadine et le docteur Ramon »<sup>410</sup>

=> « Ils vous ont appelés parce que vous avez le téléphone »p273

« Il semble donc que Momo développe son récit pour cette nouvelle famille, peu de temps après son arrivée chez elle. »p161 « Mais cette hypothèse perd de sa plausibilité pour l'ensemble du roman,

403 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p131

404 DEGOULET, Miguel, *étude sur La Vie devant soi, Emile Ajar/ Romain Gary*, Ellipses, 2008, p24

405 DEGOULET, Miguel, *étude sur La Vie devant soi, Emile Ajar/ Romain Gary*, Ellipses, 2008, p25

406 DEGOULET, Miguel, *étude sur La Vie devant soi, Emile Ajar/ Romain Gary*, Ellipses, 2008, p25

407 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p161

408 DEGOULET, Miguel, *étude sur La Vie devant soi, Emile Ajar/ Romain Gary*, Ellipses, 2008, p25

409 DEGOULET, Miguel, *étude sur La Vie devant soi, Emile Ajar/ Romain Gary*, Ellipses, 2008, p25

410 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p161



dans la mesure où Momo a déjà raconté cette histoire, de manière abrégée et désordonnée, à Nadine et à Ramon (p214-221) »<sup>411</sup>

« Il [Momo] s'adresse donc, plutôt, à un auditeur anonyme, qui se confond avec le lecteur »<sup>412</sup>

« Le branchement du magnétophone [pendant la discussion finale avec Ramon et Nadine] signale la possibilité d'un point de vue ethnologique ou sociologique. »<sup>413</sup>

« Les deux auditeurs manifestent un étonnement constant qui mesure la distance séparant les nantis des « misérables » : « de la façon qu'ils m'écoutaient je voyais bien qu'ils n'avaient pas l'habitude de vivre » (p.220). Leur sympathie, du reste, se révèle sans faille »<sup>414</sup>

« Momo n'explicite qu'une partie du sens possible des divers épisodes, laissant au lecteur le soin de se demander s'il doit comprendre à l'endroit ou à l'envers les analyses du jeune narrateur. Il s'agit donc d'enrichir l'interprétation du roman, non d'en problématiser le sens jusqu'au vertige, ou de déstabiliser la représentation »<sup>415</sup>

« Alors maintenant je vais vous dire, parce que vous n'allez pas me croire »p26

« aujourd'hui que je vous parle »p261

« Il y avait là Monsieur Aboua dont je ne vous ai rien dit encore parce que je ne peux pas tout vous dire et c'est pourquoi je le mentionne maintenant »

« Parodies d'un procédé narratif plutôt que d'un lieu commun littéraire, certaines adresses de Momo-narrateur à son lecteur font sourire, notamment, par exemple, lorsqu'il lui annonce, en anticipant, la mort de N'Da Amédée, « pour [lui] épargner les émotions plus tard »(p46) »<sup>416</sup>

« [Pour la création des effets humoristiques de langage] on devine que l'auteur parie alors plus sur une connivence avec son lecteur que sur une identification avec son narrateur »p178

« Il arrive que le double sens d'un mot produise des effets diamétralement opposés sur Momo et sur le lecteur. Ainsi, par exemple, pour l'adjectif « cher », dont Momo comprend bien toutes les implications : « elle m'a juré que j'étais ce qu'elle avait de plus cher au monde mais j'ai tout de suite pensé au mandat et je suis parti en pleurant »(p10). L'auteur s'amuse, Momo a du chagrin et le lecteur rit »<sup>417</sup>

## **B) Double énonciation et réception lectoriale**

---

411 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p161

412 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p161

413 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p131

414 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p131

415 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p133

416 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p143

417 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p178-179

ROBERTS, Jean-Marc in *Le Quotidien de Paris*,

« Je ne sais plus si c'est vraiment bien écrit, si le style est si neuf, si l'intrigue et le dénouement sont heureux ou malheureux, je sais seulement que depuis des années et des années (...) personne non personne ne m'avait fait autant de bien que l'auteur de ce livre-là »<sup>418</sup>

« Déformé, illogique, inventif et réjouissant, ce français alambiqué présente une façon de voir et de dire le monde qui trouble le lecteur autant qu'elle le touche »<sup>419</sup>

## II) L'idéalisme et l'absolu de la voix enfantine/adolescente : Le thème de l'indicible et de son dépassement

### **A) Le paradoxe du récit enfantin/adolescent : une voix "en creux" pour exprimer l'indicible**

« Son problème est un problème de communication : en tant qu'adolescent il ne parvient tout simplement pas à atteindre le monde des adultes qui l'entoure. En tant qu'adolescent *sensible* il n'arrive pas non plus à atteindre les camarades de son âge. La même pulsion qui pousse Dedalus [Stephen Dedalus dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* (n.d.t)] à contempler de subtiles et légères différences dans la signification des mots, active une sensibilité comparable chez Caulfield; Spécialement pour les dictons »<sup>420</sup>

« De nombreux lecteurs à l'esprit vif ont senti dans le roman de Salinger une dignité qui transcende l'appréhension des esprits pudibonds. Heiserman et Miller sont allés encore plus loin et ont montré que la dignité régit et le thème et la structure du roman »<sup>421</sup>

« Il s'attend [Holden] à ce que celui qui pose la question veuille *vraiment* une réponse à sa question et que ce dernier ne l'interrompe pas en pleine explication. Tout au long du roman Holden a des ennuis avec des gens qui n'écoutent pas ce qu'il dit, qui parlent uniquement par politesse et non parce qu'il veut communiquer des idées »<sup>422</sup>

« Caulfield est ennuyé par les mots et les dictons qui relèvent de l'apparence et sont des

---

418 ROBERTS, Jean-Marc in *Le Quotidien de Paris*, 23 septembre 1975

419 DEGOULET, Miguel, *étude sur La Vie devant soi, Emile Ajar/ Romain Gary*, Ellipses, 2008, p23

420« *His [ Holden] problem is one of communication : as a teen-ager, he simply cannot get through to the adult world which surrounds him; as a sensitive teen-ager, he cannot get through to others of his own age. The same impulse which caused Dedalus to contemplate subtle and slight differences in the meaning of words activates a comparable sensitivity in Caulfield, especially with word formulas »*

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

421« *Many once-thought-quickly readers have sensed in Salinger's novel a dignity which transcends the apprehension of prudish minds. Heiserman and Miller have gone still further and have shown that dignity governs both the theme and the structure of the novel »*

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

422« *He expects [Holden] that the questioner actually wants an answer to his question and will not interrupt him half way through it. Throughout the novel, he is troubled with people who are not listening to what he says, who are talking only to be polite, not because they want to communicate ideas »*

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

hypocrisies. Il tente de maintenir en lui l'honnêteté et la sincérité qu'il ne peut trouver chez les autres. Ses affirmations répétées que ce qu'il dit est "pour de vrai" démontrent sa tentative de garder foi en les mots »<sup>423</sup>

« Au sujet de la formule "content de t'avoir vu" il se désole et dit que " si vous voulez rester vivants, vous devez dire ce genre de truc" »<sup>424</sup>

« La raison principale des difficultés à communiquer de Caulfield réside dans sa haine absolue des hypocrisies »<sup>425</sup>

« De manière très poignante Holden comprend la détresse de Ernie, le pianiste, ainsi que celle de son frère D.B »<sup>426</sup>

« De même aucun de ses messages oraux qu'il demande aux autres de transmettre pour lui ne parviennent au destinataire. Il n'arrive tout simplement pas à établir le contact »<sup>427</sup>

« Le prolongement logique de son incommunicabilité se trouve dans l'intention de Caulfield de devenir un sourd-muet »<sup>428</sup>

« Significativement, le fait qu'un message parvienne à Phoebe, seule communication réussie dans tout le roman, conduit Holden à abandonner le projet de sa retraite de sourd-muet »<sup>429</sup>

« est une haine de l'hypocrisie tout comme une recherche d'intégrité »<sup>430</sup>

« Dans un monde hypocrite Holden se sent constamment contraint de réaffirmer sa sincérité et sa véracité avec des " c'était vraiment le cas" ou des " c'était vraiment comme ça" »<sup>431</sup>

423« *Caulfield is bothered by words and word formulas which only "seem", which are "phony". The honesty and sincerity which he cannot find in others, he attempts to maintain in himself. His repeated assertions that something he has said is "really" so demonstrate his attempt to keep faith with the Word* ».

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

424« *"Glad to've met you" formula, he laments that " if you want to stay alive, you have to say that stuff, though* »

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

425« *The main reason for Caulfield's communicative difficulty lies in his absolute hatred of phoniness* »

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

426« *Very poignantly he [Holden] understands the plight of Ernie, the piano player, or of brother D.B* »

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

427« *Likewise, none of the several verbal messages he asks others to deliver for him gets through the intended receiver; he simply cannot succeed in making contact* »

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

428« *Growing logically out of this prolonged incommunicability is Caulfield's intention to become a deaf-mute* »

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

429« *Significantly, the fact that a message does get through to Phoebe\_ the only successful communication in the entire novel \_ leads toward the abandonment of the deaf-mute retreat* »

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

430la *quête de Holden « is a common hatred of hypocrisy and a search for integrity* »

CARPENTER, Frederic I., *The Adolescent in American Fiction*, Londres, *The English Journal*, septembre 1957, n°XLVI p. 313-319

431« *In a phony world Holden feels compelled to reenforce his sincerity and truthfulness constantly with, "It really is"*

d'après S.N. Behrman il y a une double fonction à ces « insinuations perpétuelles de Holden »<sup>432</sup>  
d'après S.N. Behrman ces expressions « trahissent son âge même quand il est en train de réfléchir  
de manière bien plus mature »<sup>433</sup>

« Il est si conscient du danger de sombrer lui-même dans les hypocrisies qu'il doit répéter encore et  
encore "je veux vraiment dire cela", " c'est vraiment le cas" »<sup>434</sup>

« Enfin variante du thème récurrent de la "ventriloquie" dans l'œuvre de Gary/ Ajar, ce passage [ le  
doublage dans la salle de projection] livre, de façon plus spécifique, le secret de la supercherie qui  
sous-tend l'existence même du roman. « Sur l'écran, il y avait une bonne femme qui remuait les  
lèvres mais c'était l'autre, la mienne, qui disait tout à sa place. C'est elle qui lui donnait sa  
voix »(p211). Ainsi se trouve révélé/caché, au cœur du roman, le rapport qui lie Ajar et Pavlowitch  
à Romain Gary, le donneur de voix clandestin. Dans cette perspective, le thème du  
recommencement doit se comprendre également comme un symbole de la renaissance du  
romancier »<sup>435</sup>

Litote au sujet de la disparition de Hitler : « ça faisait quand même un gros souci en moins »p53

« Les héros-narrateurs d'Ajar (...) dénoncent le piège des mots que leur usage codifié prive  
d'authenticité et rend inaptes à toute communication véritable : perte de vigueur par l'usure,  
brouillage du sens, trahison, dictature d'une pensée transmise à travers eux, tous ces aspects d'une  
faillite du langage hantent ces personnages qui hésitent entre l'inhibition et la volonté de re-  
création »<sup>436</sup>

au sujet des héros-narrateurs d'Ajar : « Sans doute sont-ils, alors, les porte-parole de Gary qui  
trouve la solution "Ajar" pour répondre à ce défi [de trouver un langage véritable] »<sup>437</sup>

Emploi apparemment fautif de conjonction de coordination qui permet en fait d'exprimer une idée  
sous-jacente de l'auteur : pousse le lecteur à s'interroger sur la signification, jeu avec l'absurde  
« (...) sauf une fille qui s'appelait Edith, Dieu sait pourquoi, *car* elle n'avait pas plus de quatre  
ans »p131

« (...) un balayeur africain que je connaissais pas *mais* qui était noir »p93

Momo joue avec le lien de causalité :

au sujet de Lola « c'était vraiment une personne pas comme tout le monde et on se sentait en  
confiance »p143 alors que la singularité de Lola aurait pu au contraire intriguer un enfant

« On disait dans la rue que c'était une femme sans cœur et c'est vrai qu'il n'y avait personne pour

---

or "It really did"

HEIRSERMAN, Arthur et MILLER, James E. Jr, *J.D Salinger : some crazy Cliff*, New York, 1956, Western Humanities  
Review, n° X p.136

432« *perpetual insinuations of Holden's* »

Behrman, S.N. *The vision of the Innocent*, New York, 11 août 1951, *New Yorker* XXVII, p 72

433« *reveal his age, even when he is thinking much older* »

Behrman, S.N. *The vision of the Innocent*, New York, 11 août 1951, *New Yorker* XXVII, p 72

434« *he is so aware of the danger of slipping into phoniness himself that he has to repeat over and over "I really mean  
it", " It really does" »*

Behrman, S.N. *The vision of the Innocent*, New York, 11 août 1951, *New Yorker* XXVII, p 72

435 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005,  
p130

436 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005,  
p160

437 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005,  
p160

s'en occuper »p23

« (...) on leur aurait vite donné le bon Dieu sans confession, tellement ils avaient des sales têtes et faisaient peur »(p49)

au sujet de l'arbitraire de la maladie, de la mort Momo joue avec la causalité :

« Des fois même j'avais envie de défendre le choléra parce que lui au moins c'est pas sa faute s'il est comme ça, il a jamais décidé d'être le choléra, ça lui est venu tout seul »p143

dans la parole de Rosa le jeu avec la causalité permet aussi l'expression d'une réalité, d'un sentiment sinon difficilement exprimable ( de plus très fort humour noir et grinçant)

« *Depuis que* je suis sortie d'Auschwitz, je n'ai eu que des ennuis »p23

« si les Juifs et les Arabes se cassent la gueule, c'est parce qu'il ne faut pas croire que les Juifs et les Arabes sont différents des autres, et c'est justement la fraternité qui fait ça »p52-53

dire l'indiscible :

« (...) le recours au *paradoxe* (systématique dans tous les Ajar) bouscule lui aussi la logique courante en proposant le contraire de l'opinion répandue. Il s'agit, bien sûr, dans tous les cas, de faire advenir, par ce renversement inattendu, une vérité plus profonde »<sup>438</sup>

ex : « ça fait toujours mal quand on frappe quelqu'un »p12

dire l'indiscible par l'absurde :

Rosa fait une « véritaible crise d'hystérie collective »p19-20

Momo veut une vie honnête « sans délinquance juvénile »p21

les rumeurs sont toutes appelées « rumeurs d'Orléans »p29

« le bonheur est connu pour ses états de manque »p90

## 1) L'absolu de l'enfant/l'adolescent ( un idéal d'intransigeance )

*Holden est obsédé par la vérité, la pureté dans sa lutte contre l'hypocrisie et ne ment pas. Momo ment lorsqu'il dit que Rosa est partie en Israël.*

« Au contraire de ses camarades de classe Stradlater et Ackley, Holden possède un haut sens moral et un esprit inhabituellement critique mais aussi créatif, une imagination vivace, un fort goût pour poser des questions et, pardessus tout, un grand désir de contact et d'amour »<sup>439</sup>

## 2) Une lutte contre l'incommunicabilité

---

438 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p170

439 « *Unlike his schoolmates Stradlater and Ackley, Holden possesses a refined moral instinct, an unusually critical but also creative intellect, a lively imagination, a passion for asking questions and, above all, a great desire for contact and love* »

BUNGERT, Hans, *J.D. Salingers The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

« L'incapacité de Holden Caulfield à communiquer de manière satisfaisante avec les autres se trouve symboliquement représentée par les appels téléphoniques inachevés ainsi que par les messages non transmis qui parsèment le roman »<sup>440</sup>

« Comme *Huck Finn*, *The Catcher in the Rye* est narré à la première personne et en langage familier par un garçon sérieusement "perturbé". Mais Huck comme Holden sont intellectuellement honnête et les deux réussissent à transmettre leur confusion ainsi qu'à en suggérer les raisons »<sup>441</sup>

« Holden admire ironiquement les techniques d'amateur de son voisin de chambre, Stradlater, qui parle avec "cette voix sincère" et se livre lui-même à d'absurdes fantaisies lorsqu'il rencontre dans le train la mère d'un camarade »<sup>442</sup>

« Holden peut seulement trouver un amour sincère chez les enfants qui n'ont pas encore été initiés aux mortels rituels des faux-semblants. La seule personne à laquelle il peut réellement parler est sa petite sœur de dix ans »<sup>443</sup>

« Il me cria quelque chose mais je ne pus l'entendre précisément. Je suis presque sûr qu'il me cria "bonne chance". J'espère que non. C'est terrible, quand on n'y pense »<sup>444</sup>

« Je n'étais pas en humeur » ( à communiquer »<sup>445</sup>

« Je prétendrais que je serais un de ces sourds-muets. De cette manière je n'aurais pas à tenir aucune de ces bon-dieu de conversations inutiles avec personne. Si quelqu'un voudra me dire quelque chose, ils n'auront qu'à l'écrire sur un bout de papier et me le mettre sous le nez »<sup>446</sup>

« Si un corps attrape un corps venant au travers des seigles  
c'est si un corps rencontre un corps »<sup>447</sup>

( correction de Holden par Phoebe. Conscience linguistique du texte et mise en abyme )

440« *Holden Caulfield's inability to communicate satisfactorily with others represents itself symbolically in the uncompleted telephone calls and undelivered messages which permeate the novel* »

KEGEL, Charles H., *Incommunicability in Salinger's "The Catcher in the Rye"*, New York, Western Humanities Review, printemps 1957, n°XI p. 188-190

441« *Like Huck Finn, The Catcher in the Rye is narrated in the first person and in the vernacular, by a boy who is badly "mixed up". But both Huck and Holden are intellectually honest, and both succeed in communicating their confusion and in suggesting some of the reasons for it* »

CARPENTER, Frederic I., *The Adolescent in American Fiction*, Londres, *The English Journal*, septembre 1957, n°XLVI p. 313-319

442« *Holden ironically admires the amatory techniques of his roommate Stradlater who speaks in "this sincere voice" and himself makes up absurd fantasies for the mother of a classmate whom he meets on the train* »

CARPENTER, Frederic I., *The Adolescent in American Fiction*, Londres, *The English Journal*, septembre 1957, n°XLVI p. 313-319

443« *Holden can only find genuine love in children, who have not yet learned the deadening rituals of pretense. The only person he really can talk to is his ten-year-old sister Phoebe* »

WAKEFIELD, Dan, *Salinger and the Search for Love*, New York, New American Library, 1958, p. 68-85

444 « *He yelled something at me, but I couldn't exactly hear him. I'm pretty sure he yelled 'Good luck!' at me. I hope not. It sounds terrible, when you think about it* »

445 « *I wasn't in the mood* » ( to communicate )

446 « *I'd pretend I was one of those deaf-mutes. That way I wouldn't have to have any goddam stupid useless conversations with anybody. If anybody wanted to tell me something, they'd have to write it on a piece of paper and shove it over me* »

447 « - *If a body catch a body comin' though the rye*

- *It's 'if a body meet a body* »

« Le flagrant mépris des valeurs le domine et rend la communication comme la prise de contact difficile là où précisément on s'attendrait à ce qu'elles soient le plus facilement établies \_ au sein de sa propre famille »<sup>448</sup>

« Holden Caulfield a été nommé "un des personnages les plus isolé de la fiction »<sup>449</sup>

ex dans le roman de ce sentiment de solitude :

« Je me sentis si seul, tout à coup, je souhaiterais presque être mort »<sup>450</sup>

« J'ai eu l'impression d'être si seul et misérable »<sup>451</sup>

« Cela me rendit trop triste et isolé »<sup>452</sup>

« C'était si calme et cela rendait si seul »<sup>453</sup>

« Je me sentais en quelque sort fichu, déprimé et tout. Je souhaitais presque être mort »<sup>454</sup>

=> quand Holden veut se faire passer pour un sourd muet :

citation du roman : il veut échapper aux « Bon-dieu de conversations stupides et inutiles »<sup>455</sup>

« Une partie considérable du roman est occupée par ses tentatives répétées de communiquer, la plupart du temps avec peu de succès. Souvent, en dépit d'efforts désespérés, il ne parvient pas à trouver un interlocuteur »<sup>456</sup>

« La communication est difficile, si ce n'est impossible, surtout parce que Holden et les divers représentants de la société, à laquelle il se sent étranger, habitent des mondes assez séparés. La distance entre ces deux mondes est vivement exprimée au travers de l'image du téléphone auquel Holden recourt si fréquemment comme médium de communication entre lui-même et les autres »<sup>457</sup>

448 « *The blatant disregard for values surrounds him and renders both communication and contact difficult exactly where one might expect them to be most easily achieved \_ within his own family* »

BUNGERT, Hans, J.D. *Salingers The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

449 « *Holden Caulfield has been called "one of the loneliest characters in fiction"* »

BUNGERT, Hans, J.D. *Salingers The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

450 « *I felt so lonesome, all of a sudden. I almost wished I was dead* » p46

451 « *I got feeling so lonesome and rotten* » p47

452 « *It made me too sad and lonesome* » p49

453 « *it was so quiet and lonesome out* » p75

454 « *I was feeling sort of lousy. Depressed and all. I almost wished I was dead* » p 83

455 « *goddam stupid useless conversations* » p179

456 « *A considerable part of the novel is taken up with his repeated attempts at communicating, most of the time with little success. Often, in spite of his desperate efforts, he can find no partner in conversation* »

BUNGERT, Hans, J.D. *Salingers The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

457 « *Communication is difficult, if not impossible, chiefly because Holden and the various representatives of a society from which he finds himself estranged inhabit quite separate worlds. The distance between these two worlds is vividly expressed through the image of the telephone Holden so frequently resorts to as a medium of communication between himself and the others* »

BUNGERT, Hans, J.D. *Salingers The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's*

« Le sujet trouve son expression stylistique dans les phrases fragmentées utilisées par de nombreux personnages dans de fréquentes expressions telles " je ne sais pas " et " tu sais " »<sup>458</sup>

« Parmi les filles de sa connaissance seule Jane Gallagher possède les pré-requis implicites pour une association véritable. Par le passé, en sa compagnie, Holden a fait l'expérience de moments heureux, en harmonie spirituelle ; des moments de compréhension non-verbale »<sup>459</sup>

### 3) écriture et techniques de l'écrivain

#### a) une première approche

TOURNIER , Michel, *Emile Ajar ou la vie derrière soi* in *Le vol du vampire*

« Le lecteur un tant soit peu roué ne cesse de se demander en lisant Ajar : mais enfin, comment s'y prend-il ? Et on ne se fait pas faute de parler de procédés, de recettes, voire de trucs »<sup>460</sup>

Tournier identifie trois grands procédés :

« Le raccourci » : « Il ne s'agit pas de trouver la formule frappante ou l'image qui fait choc parce qu'elle simplifie d'un trait toute la complexité d'une situation. Ajar n'a pas ce genre d'ambition. Plus pernicieux, il vise plutôt à brouiller les cartes qu'à démêler l'écheveau du concret »<sup>461</sup>

« le croc-en-jambe » : « La phrase part sans une direction conventionnelle, puis elle décroche soudain de son cours normal et prend une tangente brutale »<sup>462</sup>

« Le passage à l'absolu » : « C'est l'un des tours les plus sournoisement, efficaces d'Ajar. Il coupe de toute référence à d'autres termes un mot ou une expression qui les appelle au contraire impérativement »<sup>463</sup>

#### b) Une autre technique : le principe de l'inversion (antiphrases, dire le contraire de ce que l'on veut dire )

The Catcher in the Rye : *The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

458 « The topic finds its stylistic expression (...) in the fragmentary sentences used by many characters, in the frequency of such expression as "I don't know" and " you know" »

BUNGERT, Hans, *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

459 « Among the girls of his acquaintance only Jane Gallagher has the inherent prerequisites for a genuine partnership. In the past Holden had experienced happy moments of spiritual harmony, of wordless understanding, with her »

BUNGERT, Hans, *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

460 TOURNIER , Michel, *Emile Ajar ou la vie derrière soi* in *Le vol du vampire*, notes de lectures, Mercure de France, 1981, p333-335

461 TOURNIER , Michel, *Emile Ajar ou la vie derrière soi* in *Le vol du vampire*, notes de lectures, Mercure de France, 1981, p333-335

462 TOURNIER , Michel, *Emile Ajar ou la vie derrière soi* in *Le vol du vampire*, notes de lectures, Mercure de France, 1981, p333-335

463 TOURNIER , Michel, *Emile Ajar ou la vie derrière soi* in *Le vol du vampire*, notes de lectures, Mercure de France, 1981, p333-335



« Le héros-narrateur de *Pseudo* propose une clé de lecture, valable pour tous les romans d' Ajar, lorsqu'il explique à sa compagne : « J'essaye toujours de parler à l'envers, pour arriver peut-être à exprimer quelque chose de vrai. » Cette notion d' « envers » éclaire particulièrement *La vie devant soi*, dont elle apparaît comme l'un des principaux organisateurs. »<sup>464</sup>

« *La vie devant soi* explore toutes ces virtualités, renversant la connotation négative souvent associée à l'idée d' envers, pour aboutir à une valorisation de l'envers par rapport à l'endroit »<sup>465</sup>

« Ajar joue avec les clichés racistes pour en démontrer la fausseté [...] l'idée reçue démentie par l'âge réel de Momo, qui a quatorze ans et non dix. »<sup>466</sup>

« Momo s'en indigne: « La médecine doit avoir le dernier mot et lutter jusqu'au bout pour empêcher que la volonté de Dieu soit faite » ( p 206) »<sup>467</sup>

« Je ne comprenais pas très bien parce que la politique c'est pas pour les jeunes »p220

Momo rêve de mettre ceux qu'il aime « à l'abri de la vie »p105

au sujet de l'épisode du doublage dans la salle de projection :

« Surtout cet épisode propose un *mode d'emploi* de *La vie devant soi* et, plus particulièrement, de son principe généralisé de l'inversion »<sup>468</sup>

cf « Les mots se mettaient aussi en marche en arrière et disaient les choses à l'envers »p123

« Il arrive, cependant, que les jugements de Momo se voient récusés par l'auteur. Cela se produit chaque fois que le jeune garçon semble adhérer à un stéréotype raciste circulant dans le monde des adultes »<sup>469</sup>

=> « les juifs sont très accrocheurs »p59

=> les travailleurs immigrés viendraient en France « pour bénéficier de la sécurité sociale »p65

=> farce du coup de la sonnette à Rosa qui la terrifie que Momo trouve « du dernier comique »p60

=> au sujet de la prostitution « c'est un métier de bonne femme. Un homme ça doit se faire respecter »p137

L'inversion, en plus de créer un effet poétique, permet aussi d'exprimer une angoisse existentielle :

« Je ne vois pas à quoi ça sert de rêver en arrière et à son âge elle ne pouvait plus rêver en avant »p69

« les souvenirs ne peuvent pas lever les yeux »p122

expression « ni vu ni connu » pour exprimer l'abandon d'enfants (p128)

---

464 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p13

465 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p13

466 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p46

467 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p71

468 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p129

469 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p152

dire l'indicible : l'envers de l'écrit = l'oral, l'envers du dicible

« Même si toutes les transgressions de Momo ne relèvent pas d'une écriture à l'envers, beaucoup s'y rattachent : paradoxes, antithèses, renversements divers, contresens, participent de cette problématique »<sup>470</sup>

« Cette "écriture à l'envers", comme dit Ajar, atteint ici le miracle [dans *Pseudo*] »<sup>471</sup>

« (...) n'oublions pas que c'est Gary qui écrit. Que c'est lui qui fait dire à l'épouse de Paul Pavlowitch, s'adressant à son mari : " Si tu parles à l'envers et lui à l'endroit, je ne vois vraiment pas ce qui vous sépare" »<sup>472</sup>

## **B) Solitude de la voix enfantine/adolescente et thème de la quête ( de reconnaissance, d'amour, de compréhension et d'un interlocuteur )**

### **1) Les affects et l'amour dans *La Vie devant Soi* et le *Catcher in The Rye* : un langage périverbal ?**

« La quête d'un objet d'amour perdu ( et à retrouver) structure *La vie devant soi*. »<sup>473</sup>

« à la demande d'amour s'ajoutent l'angoisse ( surtout dans *Pseudo*) et la peur »<sup>474</sup>

cf « C'est pas nécessaire d'avoir des raisons pour avoir peur »p63

cf Holden : objet d'amour = Phoebe.

« Aussi différents que puissent paraître en apparence *Les Racines du ciel* et *Gros Câlin*, les deux livres sont un seul et même cri de solitude. « les hommes ont besoin d'amitié » »<sup>475</sup>

// entre le python de Cousin dans *Gros-Câlin* et les canards de central park de Holden.

### **2) Une sortie de l'isolement, un échange et une compréhension enfin possible ( un parallèle : la relation maternelle pour Momo/ fraternelle pour Holden )**

=> Ce qui les sauvera

Holden :

« Ses discussions avec sa sœur de dix ans, Phoebe, qui est [intellectuellement] précoce, comme la plupart des enfants dans les travaux de Salinger, sont donc l'acmé de son expérimentation d'un vrai contact »<sup>476</sup>

---

470 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p179

471 COURNOT, Michel, *Ma vérité sur l'affaire Ajar* in *Romain Gary*, L'Herne, 2005, p 71

472 COURNOT, Michel, *Ma vérité sur l'affaire Ajar* in *Romain Gary*, L'Herne, 2005, p 72

473 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p182

474 LECARME-TABONE, Eliane, *La Vie devant Soi de Romain Gary (Emile Ajar)*, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, p182

475 GARY, Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Gallimard, 1981, p40

476 « His talks with his ten-year-old sister, Phoebe, who is precocious like almost all children in Salinger's works, are therefore the high points in the experiencing true contact »

BUNGERT, Hans, *J.D. Salingers The Catcher in the Rye : Isolation und Kommunikationsversuche des Jugendlichen*, Berlin, 1960, Die Neueren Sprachen, traduction de l'Allemand en Anglais par Wulf Griessbach sous le titre *Salinger's The Catcher in the Rye : The isolated Youth and His Struggle to Communicate* ( Los Angeles State College), 1960, p 208-217

## Bibliographie

### Corpus :

GARY, Romain, *La Vie devant Soi*, Paris, Mercure de France, (1975), Paris, Gallimard, 2005 (10ème tirage )

note : publié sous le nom d'Émile Ajar

SALINGER, Jerome David, *The Catcher in the Rye*, Boston, Londres, New York, Little, Brown and Company, (1951), Boston etc, Little Brown and Company, 1991

SALINGER, Jerome David, *The Catcher in the Rye*, (1951), traduction par Jean-Baptiste Rossi sous le titre *L'Attrape-cœur*, Paris, R. Laffont, 1953

SALINGER, Jerome David, *The Catcher in the Rye*, (1951), traduction nouvelle par Annie Saumont sous le titre *L'Attrape-cœurs*, Paris, R. Laffont, 1986

SALINGER, Jerome David, *The Catcher in the Rye*, (1951), traduction nouvelle par Sébastien Japrisot sous le titre *L'Attrape-cœurs*, Paris, R. Laffont, 1996

### Bibliographie secondaire :

#### ROMAIN GARY :

#### autres œuvres de Roman Kacew/ Romain Gary :

GARY, Romain, *Tulipe ou La Protestation*, (1946), Paris, Gallimard, 2007

GARY, Romain, *Les Racines du Ciel*, (1956), Paris, Gallimard, 1980

SINIBALDI, Fosco, *L'Homme à La Colombe*, (1958), Paris, Gallimard, Collection L'Imaginaire, 2004

GARY, Romain, *La promesse de L'Aube*, (1960), Paris, Gallimard, 2009

AJAR, Émile, *Gros-Câlin*, (1974), Paris, Mercure de France, 2007

BOGAT, Shatan, *Les Têtes de Stéphanie*, (1974), Paris, Gallimard, 1974

AJAR, Émile, *Pseudo*, (1976), Paris, Gallimard, 2004

#### Biographies sur Gary :

ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Denoël, 2004

BONA, Dominique, *Romain Gary*, Paris, Mercure de France, (1987), rééd. Gallimard, coll. Folio, 2001

### **Témoignages sur Gary :**

BLANCH, Lesley, *Romain, un regard particulier*, Arles, Actes Sud, 1998

### **Études générales sur Gary :**

ABDELJAOUAD, Firyel, *Les figures de l'Autre chez Romain Gary ou Comment le vif saisit le mort*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002

BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, PUF, 1990

BOISEN, Jorn, *Un picaro métaphysique*, Danemark, Odense University Press, 1996

CATONNE, Jean-Marie, *Romain Gary / Emile Ajar*, Paris, Belfond, 1990

HUSTON, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Paris, Actes Sud, (1995), rééd. Coll. Babel, 1999

LARAT, Fabrice, *Romain Gary ( 1914-1980 ) : un itinéraire européen*, Suisse, Georg, 1999

PAVLOWITCH, Paul, *L'homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981

PEPIN, Jean-François, *Aspects du corps dans l'oeuvre de Romain Gary*, Paris, L'Harmattan, 2003

ROSSE, Dominique, *Romain Gary et la modernité*, Canada, Presses universitaires d'Ottawa/Nizet, 1995

SCHOOLCRAFT, Ralph, *Romain Gary, The man Who Sold His Shadow*, USA, University of Pennsylvania Press, 2002

### **Actes de colloques et numéros spéciaux de revues sur Gary :**

ANZIEU, Didier, *Les Traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique du style narratif in Psychanalyse et langage*, Paris, Dunod, 1977, p. 176-177

SACOTTE, Mireille, *Romain Gary ou la pluralité des mondes*, Paris, PUF, 2002

*Romain Gary-Emile Ajar, Education européenne-La vie devant soi*, Paris, *Roman 20-50*, n°32, décembre 2001

### **Oeuvres d'analyse sur Ajar et La Vie devant soi :**

BAYARD, Pierre, *Gary/ Ajar, une double figure de la dépendance d'écriture in Actes du colloque de*

Cerisy, *figures de la dépendance (autour d'Albert Memmi)*, Paris, PUF, 1991

BAYARD, Pierre, *Romain et Mohammed : du roman parental au récit d'enfance* in *Revue des sciences humaines*, n°222, avril-juin 1991, p. 103-120

BELLOS, David, *Ce que Momo veut dire : la mémoire de la Shoah dans « la vie devant soi » de Romain Gary*, *Perspectives*, revue de *L'Université hébraïque de Jérusalem*, n°6, 1999, p.55-56

BRACEL, Dominica et GARCIA, Patrick, *Lecture accompagnée de La Vie devant soi*, Paris, Gallimard, 2002

DEGOULET, Miguel, *étude sur « La Vie devant soi », Émile Ajar/ Romain Gary*, Paris, Ellipses, coll. Résonances, 2008

DOTTIN, Hélène, *Momo ou l'écriture fragmentée d'un moi antérieur*, Paris, *Roman 20-50*, n°32, décembre 2001, p. 71-80

LECARME-TABONE, Éliane, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, Paris, Gallimard, 2005

LECARME-TABONE, Éliane, *Prométhée et le vautour ou de La Promesse de l'aube à La Vie devant soi*, Paris, *Roman 20-50*, n°32, décembre 2001, p.81-92

POIROT-DELPECH, Bertrand, *Ajar, alias Gary* in *Feuilletons*, (1972-1982), Paris, Gallimard, 1982, p. 173-178

TOURNIER, Michel, *Émile Ajar ou la vie derrière soi* in notes de lectures du *Vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 340-355

L'Association *Les Mille Gary* ( président Jean-François Hangouët) fait paraître deux fois par an une revue intitulée *Le Plaid*.

**SALINGER :**

**autres œuvres de Salinger :**

SALINGER, Jerome David, *The Hang of it*, Berwyn, USA, Collier's, 12 juillet 1941

SALINGER, Jerome David, *Slight Rebellion Off Madison*, New York, *The New Yorker*, 22 Décembre 1946

SALINGER, Jerome David, *A Perfect Day for Bananafish*, (1948), dans le numéro spécial du *New Yorker* intitulé *55 Short Stories from the New Yorker*, 1949

SALINGER, Jerome David, *A Perfect Day for Bananafish*, (1948), publié et traduit par L'Express sous le titre *Un jour rêvé pour le poisson-banane*, juillet 1961

SALINGER, Jerome David, *Nine stories*, (1945-1953), New York, Bantam books, 1953

SALINGER, Jerome David, *Franny and Zooey*, (1961), Londres, Harmondsworth : Penguin books, 1980

SALINGER, Jerome David, *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction*, (1963), traduction par B. Willerval sous le titre *Dressez haut la poutre maîtresse ; Seymour, une introduction*, Paris, Laffont, 1973

SALINGER, Jerome David, *Nine stories*, (1953), traduction par Jean-Baptiste Rossi sous le titre *Nouvelles*, préf. de Jean-Louis Curtis, Paris, R. Laffont, 1973

### **Œuvres d'analyse sur les écrits de Salinger ou l'auteur lui-même :**

note : La plupart de ces ouvrages sont inédits en France.

ALEXANDER, Paul, *Salinger: A Biography*, Londres, Renaissance Books, 2010

ALSEN, Eberhard, *A Reader's Guide to J. D. Salinger*, New York, Greenwood Press, 2002

BALDWIN, Stanley, *Cliffsnotes Salinger's the Catcher in the Rye*, USA, Wiley Publishing, 2000

BEIDLER, Peter G., *A Reader's Companion to J.d. Salinger's the Catcher in the Rye*, Londres, Fanny Press, 2011

BELLER, Thomas et KROTZEN, Kip, *With Love and Squalor: 13 Writers Responds to the Work of J.D. Salinger*, New York, Editions Broadway, 2002

BLOOM, Harold, *J. D. Salinger's the catcher in the rye*, Londres, Chelsea House Publishers, Collection Bloom's Biocritiques, 1987

BLOOM, Harold, *J. D. Salinger's short stories*, Londres, Chelsea House Publishers, Collection Bloom's Biocritiques, 2011

CRAWFORD, Catherine, *If You Really Want to Hear About It: Writers on J. D. Salinger and His Work*, USA, Thunder's Mouth Press, 2006

DE MEESE, Isabelle, *L'attrape-cœurs – fiche de lecture*, Namur, France, Primento Editions, 2011

FRUMAN, Norman et LASER, Marvin, *Studies in J. D. Salinger: Reviews, Essays, and Critiques of the Catcher in the Rye and Other Fiction*, New York, The Odyssey Press, 1963

GRAHAM, Sarah, *Salinger's The Catcher in the Rye*, Londres, Continuum International Publishing Group Ltd., collection *Reader's Guides*, 2007

HAMILTON, Ian, *In Search of J.D. Salinger*, 1988, traduction par Sophie Foltz sous le titre *A la recherche de J.D. Salinger : l'écriture et le reste*, Paris : L'Olivier, 1996

HOCHMAN, Will et MUELLER, Bruce, *Critical Companion to J.D. Salinger: A Literary Reference to His Life and Work*, Londres, Chelsea House Publishers, Collection Critical Companion, 2011

JANSEN, Brigit, *Jerome D. Salinger: Der Fänger im Roggen*, Berlin, Oldenbourg R. Verlag GmbH, 2007

KERR, Christine, *How to Write about J.D. Salinger*, Londres, Chelsea House Publishers, collection Bloom's How to Write About, 2008

KILICCI, Esra, *J.D. Salinger's Characters as Existential Heroes*, Berlin, VDM Verlag Dr. Muller Aktiengesellschaft & Co., 2010

MAC BREWSTER, John, MILLER, Frederic et VANDOME, Agnes, *J.D Salinger*, New York, VDM Publishing House, 2010

MINDRECI, Georgiana Mirela, *J. D. Salinger Abroad*, Londres, LAP Lambert Academic Publishing, 2010

PARKER, Philip M., *Salinger: Webster's Timeline History, 1827 – 2007*, USA, Editions ICON, 2008

RANABOLDO, Ennio, *invito alla lettura di Salinger*, Italie, Editions Mursia, 1999

SALINGER, Margaret Ann, *Dream Catcher - My Life With J.D Salinger*, London, Sydney, New York, Toronto, Pocket Book, 2010

SLAWENSKI, Kenneth, *J.D. Salinger: A Life Raised Hight*, Londres, Pomona Books, 2010

### **Travaux universitaires sur Salinger :**

DIODONNAT, Guillaîne, *De l'oeuvre de J.D. Salinger à "Sallinger" : une interprétation dramatique de B.M. Koltès*, Grenoble : Université Stendhal, 2004, mémoire d'art du spectacle dirigé par Bernadette Bost

GALLOWAY, David, *The Absurd hero in American fiction : Updike. Styron. Bellow. Salinger*, Austin, USA, *University of Texas Press* [revue], 1971, volume 1, page 274

MARTAS, Anna, *La Crise d'adolescence dans Unterm Rad d'Hermann Hesse*, Le grand Meaulnes

*d'Alain-Fournier, The Catcher In The Rye de J.D. Salinger*, Grenoble : Université Stendhal, 1997, mémoire de lettres modernes dirigé par Frédéric Monneyron

SCHRODER, Bernhardt, *Das Bild des Kindes bei J. D. Salinger : Studien zu seinem Werk*, Freiburg im Breisgau, 1971, Thèse de lettres modernes.

KUBICA, Chris, *Letters to J.D. Salinger*, USA, University of Wisconsin Press, 2002, article sous la direction de Will Hochman

### **Analyse et théorie littéraire :**

#### **Études générales :**

CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser*, ed. Amsterdam, 2007

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure ( Modes de représentation de la vie psychique dans le roman )*, (1978), traduction par A. BONY, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1981

ECO, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, (1984), traduction par Myriem Bouzaher sous le titre *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, Quadrige, 2011

ECO, Umberto, *Opera Aperta*, (1979), traduction par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éd. du Seuil, 1979

ECO, Umberto, *Lector in fabula, La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, ed. Bompiani, 1994

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972

JOUBE, Vincent, *L'Effet personnage dans le roman*, (1992), Paris, PUF, coll. Ecriture, 1998

JOUBE, Vincent, *Poétique du roman*, (1997), Paris, Armand Collin, 2007

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1975

RABATEL, Alain, *La Construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, 1998

#### **Analyse psychanalytique :**

BELLEMIN-NOEL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, Quadrige, 2002

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986

#### **Grammaire et stylistique :**

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Conversation*, Paris, Seuil, Memo, 1996

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005



RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, (1994), Paris, PUF, Quadrige, 2004

**Dictionnaires :**

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraire (dictionnaire )*, Paris, 10/18, 1984

LITTRE, Paul-Emile, *Littré Dictionnaire de la langue française*, (1872), Paris, Garnier, 2005  
( Edition augmentée et mise à jour sous la dir. de Claude Blum )

**Musiques :**

MULROY, Conor, *Salinger* ( album), USA, Conor Mulroy Label, copyright 2008

**œuvres filmiques :**

VAN SANT, Gus, *Finding Forrester*, 2000

MOSHE, Mizrahi, *La Vie devant soi*, 1977 ( avec Simone Signoret )

## **Remerciements**

À madame Anne-Marie Monluçon pour sa patience, ses encouragements et son aide précieuse dans l'élaboration et la réalisation de ce travail.

À madame Anna Saignes et monsieur Massol pour avoir accepté de reprendre ce dossier de manière si imprévue.

À Mlle Celia Reymermier pour sa relecture minutieuse et ses suggestions.