

# **Where Is Holden Caulfield?**

*The Catcher in the Rye* : le potentiel d'une traduction « en québécois »

Suivi de

La traduction de quelques nouvelles de J. D. Salinger

Natacha LeBlanc-Filion

Département des littératures de langue française, de traduction et de création

Université McGill, Montréal

Mémoire présenté à l'Université McGill comme exigence partielle à l'obtention d'une  
maîtrise ès arts en traduction littéraire

Février 2020

© Natacha LeBlanc-Filion, 2020

## Table des matières

<b>RÉSUMÉ</b>	ii
<b>ABSTRACT</b>	iii
<b>REMERCIEMENTS</b>	iv
<b>INTRODUCTION</b>	1
<b>VOLET CRITIQUE</b>	11
<b>Chapitre 1</b> <i>The Catcher in the Rye</i> : la controverse linguistique	11
1.1 Le <i>swearing</i>	11
1.2 Le slang	17
1.3 La controverse	25
<b>Chapitre 2</b> Solutions de traduction	32
2.1 Une traduction « en québécois »	32
2.2 Traduction du <i>swearing</i>	42
2.3 Traduction du slang	53
<b>VOLET TRADUCTION</b>	71
<b>Le dernier jour avant la guerre</b>	71
<b>Un jeune homme en France</b>	88
<b>Il n’y a pas de mayonnaise dans ce sandwich</b>	94
<b>L’inconnu</b>	106
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	116

## Résumé

Le best-seller *The Catcher in the Rye*, écrit par Jerome David Salinger, provoque une violente polémique aux États-Unis dès sa parution en 1951. Les objections les plus vives se concentrent sur la langue crue, obscène et blasphématoire du roman. Dans le volet critique de ce mémoire, je propose d'abord une analyse détaillée des deux éléments les plus critiqués du texte, le *swearing* et le slang, basée sur une lecture sociocritique du roman. Je cherche ainsi à expliquer cette controverse. Je dégage ensuite des solutions de traduction capables de reconduire la dimension subversive de l'original en comparant les contextes sociolinguistiques des États-Unis et du Québec. J'explore plus particulièrement le potentiel d'une réactualisation du vernaculaire québécois employé de façon hétérogène dans le texte cible. J'étudie notamment les équivalences entre les phénomènes du *swearing* et du sacre/juron, ainsi que du slang et de ce que j'appelle « la langue de Brébeuf », caractérisée par l'emploi du franglais. Je précise par le fait même la visée esthétique et idéologique d'un projet de traduction que je mets en œuvre dans le volet traduction de ce mémoire. J'y propose la traduction de quatre nouvelles de J. D. Salinger, liées thématiquement et linguistiquement à *Catcher* : « Last Day of the Last Furlough », « A Boy in France », « This Sandwich Has No Mayonnaise » et « The Stranger ».

## Abstract

Jerome David Salinger's best-seller *The Catcher in the Rye* provoked controversy in the United States as soon as it was published in 1951. The loudest objections concerned its raw, obscene and blasphemous use of language. In the first section of this Master's thesis, I bring forward a detailed analysis of the two most criticized elements of the novel's language, the use of swearing and slang, based on a sociocritical reading of *Catcher*. Thus I attempt to explain the controversy. I then emphasize translation solutions conveying the original text's subversive dimension by comparing the sociolinguistical contexts of the United States and Québec. I more specifically explore the potential of a reactualisation of the Québécois vernacular used in a heterogenous manner in the translation. I study the particular similarities between swearing and the use of "sacres/jurons" as well as the use of slang and what I call "la langue de Brébeuf," characterized by the use of Frenglish. By doing so, I point out the ideological and esthetic aim of a translation project that I deploy in the second and last section of this Master's thesis. In that section, I offer the translation of four short stories by J. D. Salinger, linguistically and thematically linked to *Catcher*: "Last Day of the Last Furlough," "A Boy in France," "This Sandwich Has No Mayonnaise" and "The Stranger."

## Remerciements

Je remercie Catherine Leclerc, ma directrice.

Je remercie Charlie, Charlotte, Vanessa, Florence, Gaspard et Marine, mes amis.

Je remercie Raphaël, mon partenaire.

## Introduction

*The Catcher in the Rye*, écrit par Jerome David Salinger, est publié le 16 juillet 1951 par la maison d'édition Little, Brown and Company. Le roman est réimprimé cinq fois dans les deux premières semaines de sa parution, trois fois dans le mois qui suit. Il apparaît sur les listes de best-sellers américains pendant trente semaines<sup>1</sup>. Près de 1 500 000 exemplaires se vendent entre 1951 et 1961. Le nombre de ventes atteint 5 000 000 en 1964, puis 9 000 000 en 1975<sup>2</sup>. En 1997, *Catcher* a été réimprimé plus de soixante-dix fois et traduit dans une trentaine de langues<sup>3</sup>. L'américaniste Stephen J. Whitfield souligne : « No American writer over the past half-century has entranced serious young readers more than Salinger, whose novel [...] may lag only behind *Of Mice and Men* on public-school required reading lists<sup>4</sup>. » En 2010, le roman est encore compté parmi les best-sellers d'Amazon et le nombre de copies vendues est estimé à environ 60 000 000<sup>5</sup>. Force est de constater que la réception publique du roman est exceptionnellement positive et durable.

*Catcher* est tout aussi bien reçu par la critique journalistique. Dès le 16 juillet 1951, un compte rendu est publié dans le *New York Times*<sup>6</sup>. Suivent une multitude de comptes rendus, qui apparaissent dans les journaux quotidiens ainsi que dans les émissions de radios et de télévision. L'évaluation de *Catcher* est relativement uniforme. Certains l'encensent. D'autres font preuve de plus de réserve, mais soulignent le génie de son auteur. Les journalistes associent généralement le roman au genre de la satire ou de la tragicomédie. Lorsqu'ils cherchent à positionner Salinger dans l'histoire littéraire, ils le rapprochent de Twain, de Lardner ou d'Hemingway. Ils accordent une attention particulière aux caractéristiques formelles les plus frappantes de *Catcher* : l'écriture sous forme de courant de conscience ainsi que la syntaxe et l'idiome correspondant à la langue

---

<sup>1</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 567.

Le protocole de présentation que je suis pour les notes de bas de page et la bibliographie est celui du Département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill, disponible au <https://www.mcgill.ca/litterature/fr/ressources/presentation-des-travaux>.

<sup>2</sup> Voir C. et R. Ohmann, « Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye* », p. 15.

<sup>3</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 568.

<sup>4</sup> S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 568.

<sup>5</sup> Voir I. Génin, « *The Catcher in the Rye* et *L'Attrape-cœurs* », p. 2.

<sup>6</sup> Voir C. et R. Ohmann, « Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye* », p. 17.

parlée des adolescents de l'époque<sup>7</sup>. Les spécialistes de littérature anglaise Carol et Richard Ohmann soulignent qu'ils échouent cependant à lier le roman à son contexte sociopolitique :

The main action of the world, the chief actions of its days were occurring within a framework of struggle between two systems of life, two different ways of organizing human beings socially, politically, economically. The opposition between East and West, between socialist and capitalist [...]. The review of *The Catcher in the Rye* in the back pages of the *Times* made no mention of any of this. [...] this separation repeated itself in other reviews: typically [...] they did not try to relate *Catcher* to that framework even to the extent of claiming that there was only a partial relationship or complaining, however simplistically, that there was none<sup>8</sup>.

Dans les cinq années qui suivent la parution de *Catcher*, pendant que les comptes rendus s'accumulent et que le lectorat grandit, seulement trois articles savants se penchent sur le roman<sup>9</sup>. Il faut attendre la fin des années 1950 pour que le milieu universitaire s'intéresse à *Catcher*<sup>10</sup>. Entre 1956 et 1960, au moins soixante-dix études sur le roman sont publiées<sup>11</sup>. En 1963, le spécialiste de Salinger Warren French avance que la critique savante a concentré plus d'attention sur *Catcher* que sur tout autre roman contemporain. En 1965, l'américaniste James E. Miller Jr. affirme qu'aucun auteur n'a suscité autant d'intérêt depuis Fitzgerald et Hemingway<sup>12</sup>. Les chercheurs se penchent plus scrupuleusement que les journalistes sur le style de l'œuvre. Ils cherchent à interpréter les symboles de cette dernière et ses allusions à d'autres œuvres littéraires. Ils analysent sa structure narrative dans toutes ses répétitions et ses variations. Ils étudient consciencieusement la voix d'Holden Caulfield, son narrateur de dix-sept ans : son vocabulaire, sa grammaire, sa conformité avec le vernaculaire adolescent des années 1950<sup>13</sup>. Dans un article publié dans le magazine *American Speech* en 1959, Donald P. Costello débute son analyse méticuleuse du langage de *Catcher* en affirmant : « [...] the book will be a significant historical linguistic record of a type of speech rarely made available in permanent form<sup>14</sup>. » Pourtant, la critique savante néglige ou ignore elle aussi

<sup>7</sup> Voir C. et R. Ohmann, « Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye* », p. 19.

<sup>8</sup> C. et R. Ohmann, « Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye* », p. 17.

<sup>9</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 568.

<sup>10</sup> Voir C. et R. Ohmann, « Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye* », p. 15.

<sup>11</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 568.

<sup>12</sup> Voir C. et R. Ohmann, « Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye* », p. 15.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>14</sup> D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 172.

le lien qui unit le roman et son contexte sociopolitique<sup>15</sup>. En 1965, Miller contribue à une série de livrets sur différents auteurs américains. Il a pour tâche de résumer le consensus critique qui s'est établi sur *Catcher* dans les milieux journalistique et universitaire. Le résultat est le suivant :

Holden is on a threefold quest: for "the innocence of childhood," for "an ideal but un-human love," and for "identity." His is "the modern predicament." He is up against "the world as it is," and "the fundamental physicality of the human predicament," which is "a phenomenon of all human relationships, all human situations, by their very nature of being human." Miller's epitomizing language takes the novel quite out of real history and makes it an eternal story of "death and rebirth." This critical transformation, evidently, was what it took in the Academic American fifties and sixties to claim for a literary work the status of a classic<sup>16</sup>.

La relation entre *Catcher* et son contexte sociopolitique est pourtant tangible. Malgré une réception publique, journalistique et universitaire extrêmement positive, la parution du roman déclenche des campagnes de censure violentes et multiples. Les mouvements de censure littéraire qui suivent la Deuxième Guerre mondiale sont habituellement menés par des leaders religieux, des professeurs, des administrateurs scolaires, des parents ou des citoyens impliqués dans leur vie communautaire. Ces mouvements se concentrent généralement sur des œuvres adressées à la jeune génération et *Catcher* devient rapidement une de leurs cibles premières<sup>17</sup>. Il figure à la liste des romans les plus fréquemment bannis des bibliothèques scolaires<sup>18</sup>. Plusieurs professeurs sont renvoyés ou se voient forcés de démissionner après l'avoir inclus à leur plan de cours<sup>19</sup>. Dans les années 1980, le Educational Research Analysis est mis sur pied. Le groupe passe en revue les livres et manuels avant qu'ils soient adoptés par les différents établissements scolaires du pays. *Catcher* est proscrit et placé dans la catégorie « trash<sup>20</sup> ». Comme le souligne l'américaniste Pamela Hunt Steinle : « [...] by 1981, *Catcher* had the dubious distinction of being at once the most frequently censored book across the nation and the second-most frequently taught novel in public high-schools<sup>21</sup>. » La réputation de l'œuvre est telle que plusieurs censeurs admettent ne pas l'avoir lu avant

<sup>15</sup> Voir C. et R. Ohmann, « Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye* », p. 23.

<sup>16</sup> J. E. Miller cité dans C. et R. Ohmann, « Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye* », p. 27.

<sup>17</sup> Voir P. H. Steinle, *In Cold Fear*, p. 2.

<sup>18</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 574.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 575.

<sup>20</sup> S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 578.

<sup>21</sup> P. H. Steinle, *In Cold Fear*, p. 2.

de le mettre à l'index<sup>22</sup>. L'ampleur de la controverse indique à quel point le premier roman de Salinger est ancré dans son contexte sociopolitique. Steinle résume bien la relation entre *Catcher* et la société américaine d'après-guerre :

I have found the debate surrounding *The Catcher in the Rye* to be indicative of a deepening cultural crisis in post-World War II America: a conflict or at the very least a lack of clarity as to what is believed about American adolescents—who they are, how childhood should be portrayed, and what nature of “world” adolescents should read about and study. The enculturation of children—the teaching [...] of values, beliefs, and ideals, as well as explanations as to how to negotiate one’s world—is perhaps the greatest charge and responsibility of any society. It is important that what a child is taught “fits” with cultural behavior and expectations, yet this task has become increasingly difficult in the latter half of the century<sup>23</sup>.

De toute évidence, plusieurs considèrent que *Catcher* ne correspond pas aux normes sociales qu'il convient de transmettre à la jeune génération. Mais quels éléments du roman en font un texte dangereux ? Dans l'ensemble, les censeurs le considèrent comme une attaque envers le patriotisme, la vie familiale, la profession enseignante, etc.<sup>24</sup> En témoigne le commentaire enflammé d'un certain Robert O. Bowen dans le premier numéro du magazine littéraire et politique *Ramparts*, en 1962. Bowen accuse Salinger d'être fortement anti-catholique, anti-armée, voire anti-américain<sup>25</sup>. Il invite au passage « those [...] who are Christian and who love life [to] lay this book aside as the weapon of an enemy<sup>26</sup> ». C'est pourtant la langue du roman qui soulève les objections les plus vives. Whitfield explique :

What happened to *The Catcher in the Rye* wasn't nice and peaceful because it took a linguistic turn [...] it does make sense to locate the publication of Salinger's novel on the cusp of change. The novel benefited from the loosening of tongues that the Second World War sanctioned, yet the profanity in which Holden indulges still looked conspicuous before the 1960s. Salinger thus helped to accelerate the trend toward a greater freedom for writers but found himself the target of those offended by the adolescent vernacular still rarely enough recorded in print<sup>27</sup>.

Les critiques reconnaissent effectivement la justesse avec laquelle l'auteur représente le vernaculaire des adolescents instruits du Nord-Est américain. Ils soulignent cependant

<sup>22</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 581.

<sup>23</sup> P. H. Steinle, *In Cold Fear*, p. 3-4.

<sup>24</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 576.

<sup>25</sup> Voir R. O. Bowen, cité dans S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 579.

<sup>26</sup> R. O. Bowen, cité dans S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 580.

<sup>27</sup> S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 597-598.

avec un certain malaise son caractère provocant, cru, obscène, blasphématoire<sup>28</sup>. Pour citer Costello : « 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 here<sup>29</sup>. » Pourtant, Salinger devient « the target of those offended by the adolescent vernacular still rarely enough recorded in print<sup>30</sup> ». Les censeurs sont effectivement plus qu'indisposés par le langage du roman. Ils le condamnent. Un parent inquiet soulève 237 occurrences du terme « goddamn », 58 du terme « bastard » et 31 du terme « Chrissakes », « enough to ban it right there<sup>31</sup> ».

Les campagnes de censure contre la langue de *Catcher* vont à l'encontre de l'affirmation de Whitfield, pour qui le roman est profondément apolitique :

[...] Holden remains confined to his era, unable to connect the dots from those [dirty little goddam Pencey Prep's] cliques to a larger society that might merit some rearrangement. Nor does the novel expand the reader's horizon's beyond those of the narrator; it does not get from pathos to indignation<sup>32</sup>.

Dans une étude sociolinguistique, Robert L. Moore avance que lors de changements sociopolitiques importants, certains mots slang deviennent intrinsèquement liés à un nouveau système de valeurs adopté par la jeune génération<sup>33</sup>, qui s'oppose à celui de la génération dominante<sup>34</sup>. Ces termes donnent alors au langage de cette jeune génération un caractère rebelle, provocateur, subversif. Lorsque Whitfield situe *Catcher* à la pointe d'un changement linguistique, il oublie de prendre en considération que ce changement inscrit son narrateur dans le profond conflit qui oppose les générations de la période de l'après-guerre<sup>35</sup>. Ce n'est pas le cas des censeurs, qui lient tacitement la langue du roman à un nouveau système de valeurs sociopolitiques. En 1978 le roman est retiré des écoles secondaires de la ville d'Issiquah, dans l'État de Washington. Un citoyen engagé y relève 785 grossièretés, puis déclare qu'inclure *Catcher* au programme ne peut être que « part of an overall Communist plot in which a lot of people are used and may not even be aware

<sup>28</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 173.

<sup>29</sup> D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 175.

<sup>30</sup> S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 598.

<sup>31</sup> R. Hughes, cité dans S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 597.

<sup>32</sup> S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 587-588.

<sup>33</sup> Voir R. L. Moore « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 63.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 63.

of it<sup>36</sup> ». Le père d'une jeune étudiante menace de retirer sa fille de l'Université du Texas parce que *Catcher* figure à sa liste de lectures obligatoires. L'avocat de profession menace même de lire des passages du roman au Sénat s'il n'est pas retiré du programme. Selon lui, Salinger emploie une langue que « no sane person would use<sup>37</sup> » et accuse l'établissement scolaire de corrompre « the moral fibers [...] of our youth<sup>38</sup> ». Il affirme que le roman « is not a hard-core-Communist-type book, but it encourages a lessening of spiritual values which in turn lead to communism<sup>39</sup> ».

Alors que le phénomène *Catcher* se répand aux États-Unis, la traduction française du roman passe inaperçue. Cette dernière, signée Jean-Baptiste Rossi, est publiée en 1953 aux Éditions Robert Laffont sous le titre *L'Attrape-cœurs*. Malgré la passion qui habite l'éditeur, le premier roman de Salinger est à peine remarqué par la société réceptrice<sup>40</sup>. Seulement 7 000 copies du roman se vendent entre 1953 et 1960 et *L'Attrape-cœurs* n'est publié en format de poche qu'en 1967<sup>41</sup>. Les quelques critiques publiées lors de la parution du texte cible sont positives. Robert Kanters compare Salinger à Alain Fournier et son *Grand Meaulnes*. Kléber Haedens affirme que « l'auteur vient de prouver que l'on pouvait toujours rendre neuf et surprenant le thème le plus usé de l'écriture<sup>42</sup> ». Salinger n'est pourtant remarqué en France qu'en 1961, après la traduction de *Nine Stories*, également produite par Rossi. *Catcher* commence alors à faire de grosses ventes en France<sup>43</sup>. Les éditions Laffont font retraduire *L'Attrape-cœurs* par Annie Saumont, une auteure et traductrice déjà connue en France, en 1986. Lorsque l'édition de poche est publiée en 1991, cette deuxième version domine le marché<sup>44</sup>. Les deux traductions restent pourtant contestées, ce qui fait du roman de Salinger l'un des premiers livres lus directement en anglais par les jeunes Français<sup>45</sup>.

Peu de textes savants expliquent le manque de rayonnement des traductions de *Catcher* en France. La traductologue Isabelle Génin attribue une grande partie du succès

<sup>36</sup> Citoyen cité par C. Mydans, lui-même cité dans S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 575.

<sup>37</sup> Parent cité par W. Morris, lui-même cité dans S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 577.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 577.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 577.

<sup>40</sup> Voir « J. D. Salinger et Robert Laffont : une histoire d'édition ».

<sup>41</sup> Voir I. Génin, « *The Catcher in the Rye* et *L'Attrape-cœurs* », p. 2.

<sup>42</sup> K. Haedens, cité dans « J. D. Salinger et Robert Laffont : une histoire d'édition ».

<sup>43</sup> Voir « J. D. Salinger et Robert Laffont : une histoire d'édition ».

<sup>44</sup> Voir I. Génin, « *The Catcher in the Rye* et *L'Attrape-cœurs* », p. 2.

<sup>45</sup> Voir M. Silber, « Le mystère *Attrape-cœurs* ».

du texte source à la cohérence de son projet d'écriture. Génin entend ici que la narration offre une voix idiosyncrasique où l'oralité fictionnelle s'encastre parfaitement dans la voix de la jeune génération américaine des années 1950<sup>46</sup>. Elle s'inscrit ainsi dans la même lignée que les critiques évoqués plus haut<sup>47</sup>. Or, selon elle, le texte cible de Rossi donne à Holden une voix idiosyncrasique séparée de la réalité linguistique française. Le traducteur perd ainsi la dimension générationnelle de la narration<sup>48</sup>. Dans la retraduction de Saumont, l'auteure « survernacularise » le texte cible. Le caractère idiosyncrasique de la voix du narrateur est alors diminué au profit de son caractère générationnel<sup>49</sup>. Dans les deux cas, la cohérence du projet d'écriture est brisée et le lectorat français n'a pas accès à ce qui fait de *Catcher* une œuvre complexe, habile et subversive. Faute d'espace, il m'est impossible d'analyser plus en détail le profond contraste entre les réceptions de *Catcher* et les deux versions de *L'Attrape-cœurs*. La dernière affirmation reste cependant une considération importante dans l'élaboration du présent mémoire.

Ce mémoire se divise en deux volets. Le volet critique explore le potentiel d'une réactualisation du vernaculaire dans un texte cible québécois, grâce aux ressources d'une langue idiomatique non pas tant identitaire, mais relativement subversive, employée de façon hétérogène. J'appuie mon exploration critique sur la notion de « décentrement » telle que définie par le groupe de recherche en traduction et interprétation (GRETI) de McGill, soit une « politique [...] qui vise à respecter l'altérité et le prestige du texte source grâce à la déstabilisation de l'horizon d'attente des lecteurs et des multiples institutions culturelles sur lesquelles cet horizon d'attente s'embraye<sup>50</sup> ». À l'instar des auteures de *Faulkner : une expérience de retraduction*, je déplace « les impératifs bermaniens d'étrangeté et d'altérité qui, au lieu de se référer aux seuls texte et culture de départ, se rattachent aussi au texte et à la culture d'arrivée<sup>51</sup> ». Je vois donc dans la traduction de « l'étranger du dehors par celui du dedans<sup>52</sup> » un moyen de rompre avec la

<sup>46</sup> Voir I. Génin, « *The Catcher in the Rye* et *L'Attrape-cœurs* », p. 2

<sup>47</sup> Costello souligne notamment le caractère à la fois générationnel et individuel de la langue d'Holden. Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 178.

<sup>48</sup> Voir I. Génin. « *The Catcher in the Rye* et *L'Attrape-cœurs* », p. 7.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>50</sup> G. Lane-Mercier. « Le travail sur la lettre : politique de décentrement ou tactique de réappropriation ? », p. 65.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>52</sup> A. Berman, « La traduction comme épreuve de l'étranger », p. 79. Berman entend ici la traduction du vernaculaire source par le vernaculaire cible. Contrairement au GRETI, le traductologue avance que cet

tradition française ainsi qu'une solution efficace et rarement exploitée de décentrement. Les solutions que j'avance ne donnent pas un accès direct à l'étrangeté et à l'altérité du texte de Salinger, « mais à son statut marginalisé relativement aux institutions culturelles dominantes de la société d'accueil<sup>53</sup> ».

Le volet critique du mémoire se divise en deux chapitres. Le premier présente une analyse détaillée de la langue de *Catcher*, basée sur une lecture sociocritique du roman. Cette analyse est mise en relation avec les contraintes sociolinguistiques américaines des années 1950 afin d'expliquer avec le plus de précision possible pourquoi l'emploi massif du *swearing* et du slang par la jeune génération américaine de l'époque était un phénomène inquiétant, voire menaçant pour les générations précédentes. Il s'agit ainsi de démontrer comment cet emploi dans un best-seller devenu classique littéraire peut déclencher une aussi violente controverse. Le deuxième chapitre explore des solutions de traduction appropriées au texte de Salinger. Suivant le postulat sociocritique selon lequel l'œuvre traduite est, comme l'œuvre de départ, tributaire du lieu et du moment de sa réalisation<sup>54</sup>, je reprends l'analyse proposée dans le premier chapitre et souligne certaines ressemblances entre les contextes sociolinguistiques américains et québécois. L'idée est ici d'étudier les équivalences entre les phénomènes du *swearing* et du sacre/juron, ainsi qu'entre le slang et ce que j'appelle « la langue de Brébeuf<sup>55</sup> », caractérisée par l'emploi du franglais. J'en viens ainsi à expliquer en quoi une réactualisation du vernaculaire dans le texte cible québécois est apte à reproduire, dans une certaine mesure, l'acte sociopolitique posé par Salinger en employant le vernaculaire des adolescents américains de l'époque. Je précise par le fait même la visée esthétique et idéologique d'un projet de traduction que je mets en œuvre dans le deuxième volet de ce mémoire.

Ce volet présente la traduction réactualisée<sup>56</sup> de quatre nouvelles de Salinger qui n'ont jamais été traduites, l'auteur s'étant opposé à leur republication. Ces quatre

---

exercice ridiculise l'original, puisque seules « les langues "cultivées" peuvent s'entre-traduire » (*ibid.*, p. 79).

<sup>53</sup> G. Lane-Mercier. « Le travail sur la lettre : politique de décentrement ou tactique de réappropriation ? », p. 80.

<sup>54</sup> Voir A. Brisset. *Pour une sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, p. 23.

<sup>55</sup> Je définirai et expliciterai cette notion plus loin, d'abord dans la section « Traduction du *swearing* », puis dans la section « Traduction du slang » de ce mémoire.

<sup>56</sup> Une réactualisation du vernaculaire dans les textes cibles implique certains anachronismes sociolinguistiques. Je suis d'avis que la perturbation causée par ces anachronismes reproduit de manière

nouvelles, placées dans un ordre logique sur le plan de la trame narrative, forment un corpus primaire cohérent d'une quarantaine de pages. Elles s'inscrivent toutes dans le contexte de la conscription américaine durant la Deuxième Guerre mondiale. « Last Day of the Last Furlough », publié en juillet 1944 dans le *Saturday Evening Post*, relate la dernière journée de Babe Gladwaller avant d'être envoyé outre-mer. Babe passe la majorité de son temps avec sa petite sœur Mattie. Vincent Caulfield, son compagnon d'armes lui aussi déployé le lendemain, le rejoint et lui annonce la disparition au combat de son frère Holden. Dans « A Boy in France », paru dans le *Saturday Evening Post* en mars 1945, Babe se cache dans un trou de tirailleurs et lit une lettre dans laquelle Mattie lui relate son quotidien. Dans « This Sandwich Has No Mayonnaise », publié dans *Esquire* en octobre 1945, Vincent doit choisir quel soldat de sa troupe ne pourra pas assister à une danse organisée pour les militaires. Il a de la difficulté à prendre une décision, hanté par la disparition d'Holden. Dans « The Stranger », paru en décembre 1945 dans *Collier's*, Babe et Mattie rendent visite à l'ancienne copine de Vincent afin de lui annoncer la mort de ce dernier au combat.

J'appuie mon projet de traduction sur la notion de décentrement proposée par le GRETI. Le volet traduction de ce mémoire met donc en œuvre les solutions de traduction proposées dans le volet critique. En ce sens, mon travail s'inscrit dans la visée traductologique décrite par Berman comme « la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience<sup>57</sup> ». Je propose un volet critique qui cherche à préparer « l'espace de jeu d'une retraduction<sup>58</sup> », et forme mon projet de traduction à partir d'allers-retours entre théorie, pratique et relecture. Dans un tel contexte, on peut se demander pourquoi ne pas offrir une nouvelle traduction de *Catcher*. Ce texte, le plus connu et étudié de Salinger, est particulièrement approprié dans le cadre d'une réflexion critique sur la traduction du vernaculaire de l'auteur. Par contre, deux textes cibles français ont été publiés et des projets de retraduction ont été proposés dans plusieurs

---

implicite la perturbation causée par l'emploi du vernaculaire de Salinger au moment de la publication des textes d'origine.

<sup>57</sup> A. Berman, cité dans A. Chapdelaine et G. Lane-Mercier. *Faulkner : une expérience de retraduction*, p. 12.

<sup>58</sup> *Id.* Pour une critique des traductions : John Donne, p. 17.

mémoires de maîtrise<sup>59</sup>. Il me semble donc plus pertinent de travailler sur des nouvelles inédites qui sont liées à *Catcher* de différentes façons<sup>60</sup>. On y apprend en quelque sorte le sort de son narrateur<sup>61</sup>. La relation entre Babe et Mattie reflète celle d'Holden et de sa petite sœur Phoebe. Les thèmes qui s'en détachent, par exemple la fascination pour l'enfance ou la recherche de cohérence dans un monde aliénant, deviendront centraux dans l'œuvre de Salinger. Ces thèmes prenant de l'importance dans toute la littérature d'après-guerre, l'inscription des nouvelles dans le contexte de la conscription américaine est d'autant plus pertinente. Plus important encore dans le cadre de ce mémoire : les textes sources proposent les premières ébauches d'un style qui deviendra la signature de Salinger, soit un langage jeune, dépouillé et crédible où l'oralité s'inscrit dans l'écriture. « This Sandwich Has No Mayonnaise » constitue même son premier effort de courant de conscience. Les quatre nouvelles peuvent ainsi servir à une compréhension plus complète et à une traduction plus aboutie du travail de l'auteur.

---

<sup>59</sup> J'ai moi-même utilisé les mémoires suivants dans l'élaboration de ce projet : L. Gwod Nyemb, *Retraduction commentée de trois chapitres de The Catcher in the Rye par J. D. Salinger*, ainsi que M. Pajunen, *Le temps dans la traduction : une étude comparée de la traduction des anglicismes et des jurons dans deux traductions françaises de The Catcher in the Rye*.

<sup>60</sup> *Catcher* mis à part, les textes publiés de Salinger se composent d'un recueil de nouvelles et de deux recueils de « novellas » qui tournent tous autour d'une même famille fictionnelle, les Glass. Les quatre nouvelles traduites dans le cadre de ce mémoire sont les seules qui, à ma connaissance, se rattachent à la famille Caulfield.

<sup>61</sup> Les quatre textes sources sont publiés avant *Catcher* et on y observe une discordance chronologique. Dans ces textes, Holden meurt au front à l'âge de dix-neuf ans alors que l'action du roman se déroule après la guerre et est narrée par un Holden âgé de dix-sept ans.

## Volet critique

### Chapitre 1

#### *The Catcher in the Rye* : la controverse linguistique

Le volet critique de ce mémoire cherche à cerner des solutions de traduction appropriée à *The Catcher in the Rye*, plus précisément le potentiel d'une réactualisation du vernaculaire québécois employé de façon hétérogène. Dans un premier temps, il importe d'analyser en profondeur la langue du roman, qui constitue un élément fondamental de la polémique qu'il soulève et qui choque par son caractère cru, obscène et blasphématoire. Mon analyse sociolinguistique de *Catcher* se concentre donc sur les éléments les plus critiqués par les censeurs : l'utilisation massive du *swearing* et du slang. Ce premier chapitre vise à définir ces deux phénomènes linguistiques ainsi qu'à étudier leur fonctionnement respectif dans le texte source. Il s'agit ainsi d'expliquer, à la lumière des contraintes sociolinguistiques américaines de l'époque, la profonde controverse qui entoure le roman et qu'il conviendrait de reproduire dans le texte cible.

#### 1.1 Le *swearing*

Dans une étude réalisée en 2011, Magnus Ljung s'attelle à la tâche complexe de définir le cadre sociolinguistique qui entoure ce phénomène linguistique<sup>62</sup>. Pour ce faire, il se penche sur les travaux de nombreux chercheurs et en dégage plusieurs caractéristiques communes, à l'aide desquelles il produit sa propre définition. Selon Ljung, le *swearing* possède les caractéristiques suivantes : (1) l'utilisation de mots tabous<sup>63</sup>; (2) leur utilisation dans un sens figuré; (3) leur appartenance à la fonction émotive du langage; (4) leur appartenance au langage *formulaic* (également étudié sous le nom d'expressions figées)<sup>64</sup>.

J'utilise cette définition comme grille d'analyse dans mon étude de *Catcher*, à commencer par l'utilisation de mots tabous dans le roman. Dans un ouvrage sur les attitudes négatives des Américains face à leur langue, Lars Andersson et Peter Trudgill

---

<sup>62</sup> Voir M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, p. 2-3.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 3-4, p. 18.

affirment : « Swearing is tied to social restrictions which mirror the values of the society. These restrictions are important parts of the structure of the society [...] and can be very deep-seated<sup>65</sup>. » En d'autres termes, la notion de *swearing* est intrinsèquement liée à celle de vulgarité. Pour être tabou, un mot doit transgresser les normes sociales qui dictent ce qui peut être dit ou non, ce qui est jugé poli et convenable. La notion de *swearing* est également indissociable de celle de classe sociale. Elle se rattache plus spécifiquement à l'idée qu'un individu appartenant à une classe inférieure aura un niveau de langue plus bas et vulgaire<sup>66</sup>. Pour reprendre les propos d'Andersson et Trudgill :

[...] we expect that different groups or layers of society will have different social values. Because of this, we can look for separate groups to vary in their social behaviour, for example in their use of swearing. At the individual level, people who are cornerstones in the social structure are expected to keep their [...] language pure and clean. Individuals at the edges of society [...] can be expected to show less control over their social behaviour and language. And there is no doubt that swearing is very typical of peripheral groups<sup>67</sup>.

Si je me fie aux deux sociolinguistes, le jeune âge d'Holden Caulfield suffit à le placer en périphérie<sup>68</sup>. Le narrateur fait même preuve d'un comportement particulièrement marginal : le roman relate son troisième renvoi d'une école prestigieuse, sa fugue à travers New York et, plus largement, sa difficulté à trouver sa place dans une société qu'il considère aliénante. On ne s'étonne donc pas qu'il ait fréquemment recours au *swearing*. L'omniprésence de ce dernier dans le roman semble cependant avoir des causes plus complexes. Je reprends ici la théorie de Robert L. Moore, pour qui la jeune génération peut se servir du langage pour signaler l'adoption d'un nouveau système de valeurs lors de changements sociopolitiques importants. Les jeunes Américains de l'après-guerre se trouvent plongés au cœur de l'un des deux grands conflits générationnels du XX<sup>e</sup> siècle, durant lesquels ils se rebellent violemment contre les valeurs de leurs aînés<sup>69</sup> : le sérieux, la bienséance, la pudeur, etc<sup>70</sup>. Holden est loin d'échapper à cette réalité. Comme le souligne Moore : « *The Catcher in the Rye* [was one

<sup>65</sup> L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 64.

<sup>66</sup> Voir M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, p. 7.

<sup>67</sup> L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 65-66.

<sup>68</sup> Voir L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 66.

<sup>69</sup> Voir R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 63. Selon Moore, le premier grand conflit générationnel survient après la Première Guerre mondiale. Le deuxième, qui s'inscrit dans une logique de continuité avec le premier, atteint son apogée durant la guerre du Vietnam.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 65.

of] the first popular vehicles to deal with post-World War II adolescent-adult conflict with sympathy for the adolescent point of view<sup>71</sup>. » Si la langue représente un outil de choix pour signaler une telle rupture générationnelle<sup>72</sup>, l'omniprésence du *swearing* dans le roman inscrit le narrateur au sein de la jeune génération rebelle de l'après-guerre<sup>73</sup>.

Malgré tout, Holden se rattache à une classe socioéconomique privilégiée, généralement associée à une plus grande réserve sur le plan linguistique. Il est conscient du lien entre vulgarité et classe sociale. Lorsqu'il reçoit la visite d'une jeune prostituée, il s'étonne par exemple qu'elle utilise l'expression « like fun you are<sup>74</sup> » plutôt qu'un équivalent plus vulgaire comme « like hell you are<sup>75</sup> » ou « cut the crap<sup>76</sup> ». Plus largement, il remarque le tabou qui entoure le *swearing*. Son langage – très cru dans des moments d'émotion ou lorsqu'il rapporte des dialogues entre ses camarades de classe – se standardise lorsqu'il est confronté à certaines conventions sociales ou qu'il s'adresse directement au lecteur. Il ne dépasse d'ailleurs jamais un certain niveau de vulgarité<sup>77</sup>. Il exprime par exemple une profonde désapprobation lorsqu'il lit l'expression « fuck you » écrite sur un mur<sup>78</sup>. Ainsi Holden, par sa double appartenance à la jeunesse périphérique et à la classe supérieure, maîtrise différents registres de langue qu'il manie délibérément. Instruit dans les meilleures écoles américaines, il dispose autant d'un registre soutenu<sup>79</sup> que du vernaculaire adolescent de son époque. Ce jeu des registres semble efficace, puisque selon Donald P. Costello : « [...] the language of Holden Caulfield [...] struck the ear of the contemporary reader as an accurate rendering of the informal speech of an intelligent, educated, Northeastern American adolescent<sup>80</sup>. » Il ancre plus précisément le narrateur au sein d'un groupe que Stephen J. Whitfield décrit comme « those who have

---

<sup>71</sup> R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 74.

<sup>72</sup> Voir R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 82.

<sup>73</sup> Dans son étude, Moore réfère plus spécifiquement à certains termes slang. Il me semble pourtant que le *swearing*, même s'il n'est pas aussi exclusif que le slang à la jeune génération de l'époque, s'inscrit lui aussi dans une visée de rébellion contre les valeurs de sérieux, de bienséance et de pudeur.

<sup>74</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 94

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 94

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 94

<sup>77</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 175-176.

<sup>78</sup> Voir J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 201-204.

<sup>79</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 179.

<sup>80</sup> D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 173.

the most to live for but find no one to look up to; those who are the most economically and socially advantaged but feel the deepest pangs of alienation<sup>81</sup> ».

Cela étant dit, comment le *swearing* se manifeste-t-il concrètement dans *Catcher* ? Généralement, les mots tabous qui vont à l'encontre des restrictions sociolinguistiques d'une société donnée se regroupent en deux catégories : le sacré et le profane. La catégorie du sacré a trait à la religion et au surnaturel<sup>82</sup>. Je parlerai ici de blasphèmes. La catégorie du profane est liée à l'acte sexuel, aux organes génitaux, à l'excrétion<sup>83</sup>, ainsi qu'à l'emploi injurieux de noms d'animaux<sup>84</sup>. Je parlerai ici de jurons. Dans les cultures où la religion chrétienne exerce une forte influence, les blasphèmes impliquent souvent l'invocation de pouvoirs religieux « élevés », par exemple Dieu. Ils peuvent également impliquer l'invocation de pouvoirs « bas », par exemple le Diable et l'Enfer<sup>85</sup>. Cette tendance est plus forte dans les cultures où le protestantisme occupe une place importante<sup>86</sup>, comme aux États-Unis. Dans le cas des jurons, la notion de vulgarité est primordiale. Les termes techniques, scientifiques ou enfantins qui désignent l'acte sexuel, les organes génitaux ou l'excrétion ne sont effectivement pas tabous. Dans *Catcher*, la forme de *swearing* la plus souvent rencontrée est d'origine religieuse. Les invocations se divisent presque également entre les pouvoirs élevés et bas. Les blasphèmes « goddam » (250 occurrences<sup>87</sup>) et « hell » (227) se retrouvent à presque toutes les pages, souvent plusieurs fois par page. Ils sont utilisés dans la narration et les dialogues par différents personnages. « Damn » (147) est récurrent dans la narration. « For Chrissake » (32) est présent dans le discours de différents personnages, alors que « for God's sake » (28) est plus fréquent dans la narration ou dans le discours d'Holden. Quant aux jurons, ils sont

---

<sup>81</sup> S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 586.

<sup>82</sup> Voir M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, p. 5-6.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>84</sup> Voir L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 15.

<sup>85</sup> Voir M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, p. 5-6.

<sup>86</sup> Voir E. Hellquist, cité dans M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, p. 6.

<sup>87</sup> Il est possible que certaines occurrences aient échappées à mon attention. Les nombres entre parenthèse doivent donc être considérés comme des approximations représentatives. Bien sûr, lorsque les termes sont employés dans leur sens littéral, ils ne sont pas inclus dans le dénombrement. À noter également : les blasphèmes et les jurons sélectionnés, loin de représenter une liste exhaustive, se retrouvent à plus de dix occasions dans le roman.

moins nombreux. Le terme « bastard » (62), qui réfère au tabou de l'acte sexuel<sup>88</sup>, est fréquemment utilisé dans la narration et les dialogues par différents personnages. « Crap » (24), lié au tabou de l'excrétion, ainsi que « sonuvabitch » (18), lié au tabou de l'acte sexuel et à l'emploi injurieux de nom d'animaux, sont employés de la même façon.

Je me penche maintenant sur la deuxième caractéristique du *swearing*, soit l'utilisation de mots tabous dans un sens figuré. Ljung fonde cette caractéristique sur une considération linguistique voulant que les blasphèmes et les jurons affichent une forme de synonymie particulière<sup>89</sup>. Prenons par exemple le mot « crap ». Lorsqu'Holden l'emploie dans son sens littéral, comme c'est le cas dans la formule « dog crap<sup>90</sup> », il peut être remplacé par le synonyme standard « excrement ». La situation est tout autre dans le cas d'une expression figurée comme « to shoot the crap<sup>91</sup> », « to shoot the excrement » n'ayant aucun sens. « Crap » devient pourtant le synonyme de « hell » dans une expression comme « to scare the crap/hell out of someone<sup>92</sup> », malgré la grande différence qui sépare les deux termes pris dans leur sens premier. Cette situation est due au fait que le *swearing* n'a pas de fonction référentielle. Il ne sert pas à décrire une réalité objective à l'aide d'énoncés littéraux, mais plutôt à véhiculer l'émotion du locuteur à l'aide d'énoncés figurés.

Selon Ljung, il arrive cependant qu'un mot tabou employé dans un sens figuré conserve assez de sa signification originale pour être interprété métaphoriquement, en quel cas il n'appartient pas au *swearing*<sup>93</sup>. Dans *Catcher*, la grande majorité des termes liés au tabou religieux sont assez éloignés de leur sens initial pour être considérés comme des blasphèmes. « Goddamn » et « hell » sont par exemple complètement désémantisés et sont employés dans une multitude de contextes<sup>94</sup>. Départager les utilisations figurées et métaphoriques des mots liés aux tabous profanes est cependant un travail difficile et subjectif. Reprenons le terme « crap ». Ce dernier peut obtenir le statut de juron lorsqu'il

---

<sup>88</sup> Dans une certaine mesure, « bastard » se rapporte également à un tabou d'origine religieuse puisque, dans son sens littéral, il désigne un enfant né hors des liens du mariage (« Bastard » dans *Merriam-Webster*, <https://bit.ly/2mtVFCg>, page consultée le 15 octobre 2019).

<sup>89</sup> Voir M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, p. 12-13.

<sup>90</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 118.

<sup>91</sup> Dire n'importe quoi. *Ibid.* : p. 38, p. 55, p. 57 et p. 67.

<sup>92</sup> Faire très peur à quelqu'un. *Ibid.* : p. 179, p. 143, p. 179 et p. 191.

<sup>93</sup> Voir M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, p. 15.

<sup>94</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 175-176.

désigne un objet sans valeur réelle, comme dans « all that crap they have in cartoons<sup>95</sup> », ou encore un ensemble d'objets divers, comme dans « my galoshes and crap<sup>96</sup> ». On peut au contraire être d'avis qu'il retient trop de sa signification littérale lorsqu'il désigne une substance salissante, comme dans « I spilled some crap all over my gray flannel<sup>97</sup> ».

Le *swearing* est défini par une troisième caractéristique, soit l'appartenance de mots tabous à la fonction émotive du langage. Selon Roman Jakobson : « The so-called emotive or expressive function, focused on the addresser, aims direct expression of the speaker's attitude toward what he is speaking about<sup>98</sup>. » Dans *Catcher*, les blasphèmes enrichissent la vaste gamme d'émotions vécues par les personnages. « Damn », « goddam » et « helluva » servent d'adjectifs ou d'adverbes intensificateurs exprimant le vague état émotionnel du locuteur par rapport à l'objet de son discours. Cet état émotionnel peut être autant positif que négatif<sup>99</sup>. Il en va de même des expressions « for Chrissake » et « for God's sake », qui se présentent sous forme d'interjections en début ou en fin de phrases<sup>100</sup>. Quant aux jurons, ils sont associés à des émotions plus précises. La locution « my ass » indique toujours l'objection incrédule du personnage<sup>101</sup>. « Bastard » est une appellation qu'Holden réserve généralement aux personnages qu'il n'aime pas, plus particulièrement aux « phonies »<sup>102</sup>. « Sonuvabitch », parfois interchangeable avec « bastard », est une insulte encore plus forte qu'il n'utilise que lorsqu'il éprouve une colère profonde<sup>103</sup>.

La quatrième et dernière caractéristique qui définit le *swearing* implique l'appartenance de mots tabous au domaine des expressions figées<sup>104</sup>. La linguiste Alison

<sup>95</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 124.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>98</sup> R. Jakobson cité dans M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, p. 21.

<sup>99</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* : « She really did look damn good [...] », p. 129; « I hated that goddam Elkton Hills. », p. 14; « You're goddam right they don't [...] », p. 83; « Say he has a tie on that you liked helluva lot [...] », p. 25; « a helluva headache », p. 183.

<sup>100</sup> *Ibid.* : « For Chrissake, grow up. », p. 22; « [...] I wouldn't go to one of those Ivy League colleges if I was dying, for God's sake. », p. 85; « You can even tango, for God's sake. », p. 175.

<sup>101</sup> *Ibid.* : « All he said was that business about my being a "very, very strange boy" again. Strange, my ass. », p. 193.

<sup>102</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 176.

J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* : « [...] the phoniest bastard I ever met in my life. », p. 13-14.

<sup>103</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 176.

J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* : « I wouldn't visit that sonuvabitch Morrow for all the dough in the world. », p. 52.

<sup>104</sup> Voir M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, p. 18.

Wray décrit ce type de langage comme : « [...] a sequence, continuous or discontinuous, of words or other elements, which is, or appears to be, prefabricated: that is, stored and retrieved whole from memory at the time of use, rather than being subject to generation or analysis<sup>105</sup> [...] ». En d'autres termes, il est impossible de déduire le sens d'une expression figée en analysant les mots qui la composent ou leur arrangement grammatical, dont l'ordre est souvent invariable<sup>106</sup>. Holden utilise de nombreuses expressions figées partagées par la majorité des adolescents américains de l'époque. Comme l'affirme Costello : « Holden's speech is more typical than individual. The special quality of this language comes from its triteness, its lack of distinctive qualities<sup>107</sup>. » Prenons par exemple l'expression « to shoot the crap<sup>108</sup> », les comparants synonymes « like a bastard<sup>109</sup> » et « like hell<sup>110</sup> », ainsi que les locutions équivalentes « my ass » et « like hell<sup>111</sup> ». Toutes ces expressions figées ont un sens convenu, qui résiste à l'analyse sémantique et grammaticale. La synonymie particulière du *swearing* mise à part, leur formulation est invariable.

## 1.2 Le slang

Il s'agit maintenant de définir et d'analyser le fonctionnement du deuxième élément le plus controversé du roman, le slang. Edward Finegan le caractérise comme une variété de langue « used in situations of extreme informality, often with rebellious undertones or an intention of distancing its users from certain mainstream values<sup>112</sup> ». Connie Eble lui donne trois fonctions principales : exprimer le caractère informel d'une situation, signaler l'appartenance du locuteur à un groupe donné et s'opposer à une forme d'autorité reconnue et établie<sup>113</sup>. Pour Robert Chapman, le slang est « simultaneously an act of featuring and obtruding the self within the subculture—by cleverness, by control, by up-to-datness, by insolence, by virtuositities of audacious and usually satirical wit, by

<sup>105</sup> A. Wray, citée dans M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, p. 18-19.

<sup>106</sup> Voir M. Ljung, *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*, p. 19.

<sup>107</sup> D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 175.

<sup>108</sup> Dire n'importe quoi. J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* : « But I certainly wouldn't have minded shooting the crap with old Phoebe for a while. », p. 67.

<sup>109</sup> Beaucoup. *Ibid.* : « [...] it was raining like a bastard out [...] », p. 78.

<sup>110</sup> Beaucoup. *Ibid.* : « It was raining like hell [...] », p. 78.

<sup>111</sup> Exprime l'objection incrédule. *Ibid.* : « Like hell it is. », p. 22.

<sup>112</sup> E. Finegan, cité dans R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 61.

<sup>113</sup> Voir C. Eble, citée dans R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 61.

aggression<sup>114</sup> ». Pour Jonathan E. Lighter, le slang est « often associated with youthful, raffish, or undignified persons and groups; and it conveys often striking connotations of impertinence or irreverence, especially for established attitudes and values within the prevailing culture<sup>115</sup> ». Selon Andersson et Trudgill, le slang a notamment pour but de divertir, d'étonner ou de choquer. Il importe donc que les expressions et les mots utilisés se détachent de la langue standard et frappent par leur nouveauté. Ce phénomène linguistique implique ainsi un processus créatif<sup>116</sup> où le locuteur contrôle la forme et le contenu de son discours<sup>117</sup>. En outre, les mots ou expressions slang se propagent souvent par effet de mode. S'ils sont trop employés, ils perdent leur impact et finissent par disparaître, ou encore être acceptés dans la langue standard. Le slang est par conséquent éphémère et profondément ancré dans le temps et l'espace<sup>118</sup>.

Des multiples éléments définitionnels soulevés ci-dessus, je dégage les cinq caractéristiques suivantes : (1) le slang souligne le caractère informel d'une situation; (2) il a un caractère temporaire qui l'ancre dans le temps et l'espace; (3) son renouvellement est assuré par la créativité linguistique de ses utilisateurs; (4) il est utilisé de façon consciente; (5) il signale l'adhésion du locuteur à une sous-culture qui se définit par son opposition à la culture dominante, ce qui donne au discours un ton de rébellion. Ces cinq caractéristiques serviront de grille d'analyse dans mon étude de *Catcher*, à commencer par le caractère informel du slang.

La Seconde Guerre mondiale marque un relâchement des contraintes sociolinguistiques dans le roman américain, relâchement qui n'est largement accepté que dans les années 1960<sup>119</sup>. Selon le linguiste Neal R. Norrick, le vernaculaire continue de dénoter le réalisme, l'émotion et la caractérisation, mais est de moins en moins réservé aux personnages masculins de classes inférieures. Malgré tout, il reste généralement limité aux dialogues alors que la narration conserve un style standard<sup>120</sup>. Bien sûr, « the line between the author's voice and that of some character can become rather fuzzy in

<sup>114</sup> R. Chapman, cité dans R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 61.

<sup>115</sup> J. E. Lighter, cité dans R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 62.

<sup>116</sup> Voir L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 78-79.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>119</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 598.

<sup>120</sup> Voir N. R. Norrick, « Swearing in literary prose fiction and conversational narrative », p. 32.

contexts of free indirect discourse and stream-of-consciousness writing<sup>121</sup> ». Cette dernière remarque s'applique à *Catcher*, dont la narration est dominée par le courant de conscience et relève davantage d'une langue oralisée qu'écrite.

L'appartenance du texte au domaine du parler s'inscrit dès la première phrase du roman, avec le verbe « hear »<sup>122</sup> : « If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born<sup>123</sup> [...] ». Elle est également soulignée par la transcription d'éléments phoniques<sup>124</sup> qu'il est inimaginable pour Holden d'écrire<sup>125</sup>. Après tout, la seule matière qu'il n'échoue pas est l'anglais<sup>126</sup>, ses talents de composition sont reconnus par ses professeurs et ses pairs<sup>127</sup> et il établit lui-même une distinction entre les normes de l'anglais écrit, qu'il maîtrise, et celles de l'anglais oral, qu'il transgresse<sup>128</sup>. La narration est pourtant ponctuée de contractions verbales inhabituelles, comme « Spencer'd<sup>129</sup> », « wouldn't've<sup>130</sup> » ou « I'd've<sup>131</sup> ». Certaines syllabes et certains mots sont placés en italique pour mieux reproduire l'intonation et le rythme de la parole<sup>132</sup> : « I practically 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 *ears*—her whole face except her mouth and all<sup>133</sup>. » La narration est marquée par la présence du « eye dialect », qui correspond à une orthographe non conventionnelle reproduisant un niveau de langue plus

<sup>121</sup> N. R. Norrick, « Swearing in literary prose fiction and conversational narrative », p. 32.

<sup>122</sup> Voir I. Génin, « *The Catcher in the Rye* et *L'attrape-cœurs* », p. 2.

<sup>123</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 1. Des exemples similaires abondent dans le roman, lorsqu'Holden interpelle directement le lecteur ou cherche à ponctuer le récit : « I know that sounds mean to say [...] », p. 6; « Anyway, I was telling you about that afternoon [...] », p. 78; « But I don't feel much like discussing it », p. 194; etc.

<sup>124</sup> Voir L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 23.

<sup>125</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 180.

<sup>126</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* : « I passed English allright [...]. I mean, I didn't have to do any work in English at all hardly, except write compositions every once in a while. », p. 10.

<sup>127</sup> Lorsque Stradlater demande à Holden d'écrire une dissertation d'histoire à sa place, il spécifie : « Just don't do it *too* good, is all [...]. That sonuvabitch Hartzell thinks you're a hot-shot in English, and he knows you're my roommate. » (*ibid.*, p. 28) Un ancien professeur du narrateur, Mr. Antolini, lui dit également : « I'll show you the door in short order if you flunked English, you little ace composition writer. » (*ibid.*, p. 182).

<sup>128</sup> *Ibid.* : « Oh, I passed English all right. It was mostly literature, though. I wrote about two compositions the whole term [...]. I flunked Oral Expression, though. », p. 182.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 6, p. 7 et p. 168.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 12, p. 59, p. 67, p. 75, p. 79, p. 95, p. 133, p. 134, p. 140 et p. 176.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 43, p. 57, p. 75 et p. 176.

<sup>132</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 180-181.

<sup>133</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 79.

familier lorsque la graphie standard d'un mot ne rend pas sa prononciation avec justesse<sup>134</sup>. Dans le roman, ce procédé s'apparente souvent aux contractions verbales, comme c'est le cas pour « helluva » (« hell of a »), « goddam » (« God damn ») ou « sonuvabitch » (« son of a bitch »). Outre la transcription d'éléments phoniques, le caractère oral de la narration est accentué par un recours constant à des formules comme « and all », « or something », « or anything » ou « I really did ». Ces dernières servent habituellement à rythmer le discours à la manière des points de ponctuation dans un texte écrit<sup>135</sup>. Tous ces procédés, quoiqu'ils n'appartiennent pas formellement au slang, contribuent à une forte inscription de l'oralité dans le roman, à un brouillage des frontières entre le parler et l'écrit. Ils donnent ainsi au texte un caractère extrêmement informel et créent un contexte favorable à l'utilisation du slang<sup>136</sup>.

La deuxième caractéristique du slang est son caractère temporaire, qui l'ancre dans le temps et l'espace. Rappelons que la représentation du vernaculaire des adolescents américains des années 1950 proposée par J. D. Salinger est jugée réaliste et juste par les critiques journalistiques et savantes. Afin d'illustrer plus précisément l'ancrage sociolinguistique du narrateur, je me tourne vers la notion de « basic slang ». Selon Moore, ce dernier « differs from most slang in that it typically endures for one or more generations, is used pervasively, and is applied to a wide array of referents as a general term of approval<sup>137</sup> ». Le terme « swell », qui indique un sentiment positif par rapport à l'objet du discours, en est un très bon exemple. Après la Grande Guerre, il est largement utilisé par la jeune génération pour signaler un rejet des valeurs victoriennes dominantes, comme le sérieux, la bienséance, la vertu et la pudeur<sup>138</sup>. À partir de la Deuxième Guerre, il est progressivement remplacé par le terme « cool ». Ce dernier indique encore un rejet de la culture victorienne, mais renvoie plus précisément aux idées de contrôle émotionnel et de savoir détaché<sup>139</sup>, ainsi qu'au manque d'authenticité de la génération dominante<sup>140</sup>. Holden emploie plusieurs fois le mot « swell » (14 occurrences), ce qui rattache son discours au vernaculaire rebelle de sa génération. Ce terme le situe également à l'aube du

<sup>134</sup> Voir D. Brett, « Eye Dialect: Translating the Untranslatable », p. 49.

<sup>135</sup> Voir L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 19.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 71-72.

<sup>137</sup> R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 59.

<sup>138</sup> Voir R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 65-66.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 74.

changement linguistique qui marque le « basic slang » de son époque<sup>141</sup>. Moore, commentant le succès de *Catcher* et du film *Rebel Without a Cause*, soutient d'ailleurs : « Even though none of the characters in either of them used the term *cool* (and Caulfield repeatedly uses *swell*), these characters were early representations of types that would eventually be described by young Americans as cool<sup>142</sup>. »

Outre « swell », une grande partie du vocabulaire du narrateur appartient au slang adolescent de son époque. Costello répertorie en effet plus d'une centaine de termes slang dont l'usage est généralisé dans *Catcher*<sup>143</sup>. Ceux-ci se présentent surtout sous forme de locutions verbales. « To be killed by something/someone » (36 occurrences) est l'expression favorite du protagoniste. Elle est exclusive à la narration et indique un haut niveau d'émotion<sup>144</sup>. Cette émotion peut être positive (25) lorsqu'Holden parle d'un personnage ou d'une situation qui lui plaît, par exemple : « She killed Allie, too. I mean he liked her, too<sup>145</sup>. » Elle peut être négative (11) lorsqu'il est confronté à un personnage ou à une situation qui manque d'authenticité, par exemple : « The Navy guy and I told each other we were glad to've met each other. Which always kills me. I'm always saying "Glad to've met you" to somebody I'm not glad at *all* I met<sup>146</sup>. » « To drive someone crazy » (20) est un signe d'aversion exclusif à la narration, comme dans : « I can't stand that stuff. It drives me crazy<sup>147</sup>. » « To be crazy about something/someone » (17), qu'Holden utilise autant dans la narration que dans les dialogues, signale plutôt l'affection et l'amour, comme dans : « I told him I liked Ring Lardner and *The Great Gatsby* and all. I did, too. I was crazy about *The Great Gatsby*<sup>148</sup>. » Parmi les autres expressions fréquentes dans le discours narratif, on compte « to be/get sore<sup>149</sup> » (25), « to give someone a buzz<sup>150</sup> » (21) et « to horse around<sup>151</sup> » (17).

<sup>141</sup> R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 69.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>143</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 176.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 176-177.

<sup>145</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 68.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>149</sup> Être contrarié ou fâché. *Ibid.* : « He was sore as hell. He was really furious. », p. 41.

<sup>150</sup> Téléphoner à quelqu'un. *Ibid.* : « I gave old Jane a buzz again, but her phone didn't answer. », p. 136.

<sup>151</sup> Selon le contexte, plaisanter ou s'embrasser/se caresser. J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* : « [...] we all started throwing snowballs and horsing around all over the place. », p. 35; « Last year I made a rule that I was going to quit horsing around with girls that, deep down, gave me a pain in the ass. », p. 63.

Le slang du roman peut également prendre une forme adjectivale. C'est par exemple le cas de « lousy<sup>152</sup> » (46 occurrences), qu'Holden emploie dans la narration comme dans les dialogues. « Phony<sup>153</sup> » (35), « corny<sup>154</sup> » (22) et « crumby<sup>155</sup> » (21) apparaissent principalement dans la narration. « Crazy » (22) est employé par le narrateur afin de souligner un état émotionnel qui va de l'attendrissement, comme dans « You had to feel a little sorry for the crazy sonuvabitch<sup>156</sup>. », à la colère, comme dans « [...] I damn near broke my crazy neck<sup>157</sup>. ». D'autres termes slang se présentent sous forme nominale. « Dough<sup>158</sup> » (47) – utilisé par différents personnages – ainsi que « moron<sup>159</sup> » (17) – exclusif à Holden – sont des exemples récurrents dans la narration et dans les dialogues. À quelques reprises, le slang se présente également sous forme d'adverbes dans la narration. Le comparant « like mad/a madman » (11) remplace l'adverbe « beaucoup », comme dans : « snoring like mad<sup>160</sup> » et « smoking like a madman<sup>161</sup> ». L'expression « so/too hot » (8) remplace l'adverbe « bien », comme c'est le cas dans « This next part I don't remember so hot<sup>162</sup>. » et « [...] I couldn't concentrate too hot<sup>163</sup>. ».

Si toutes ces expressions sont répandues chez les adolescents américains des années 1950, leur omniprésence dans le discours narratif devient un trait distinctif du roman et de son narrateur. Qui plus est, la tâche artistique de Salinger est de créer un personnage singulier<sup>164</sup> et son narrateur fait souvent preuve d'une créativité linguistique indiscutable. Pour reprendre les propos de Costello : « Salinger's Holden is basically typical, with a

---

<sup>152</sup> Ennuyeux, mal, mauvais. J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* : « [...] the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like [...]. », p. 1; « Well, you could see he felt pretty lousy about flunking me. », p. 12; « I was being a lousy conversationalist. », p. 190.

<sup>153</sup> Faux, inauthentique, hypocrite. *Ibid.* : « [...] old Ernie turned around and gave this very phony, *humble* bow. Like as if he was a helluva humble guy, besides being a terrific piano player. It was very phony—I mean him being such a big snob and all. », p. 84.

<sup>154</sup> Cliché, vieux jeu, démodé. *Ibid.* : « She called his clarinet a “licorice stick”. Was she corny. », p. 75.

<sup>155</sup> Dégoûtant, sale, mal entretenu. *Ibid.* : « That guy had just about everything. Sinus trouble, pimples, lousy teeth, halitosis, crumby fingernails. », p. 39; « Sometimes I can think of *very* crumby stuff I wouldn't mind doing if the opportunity came up. », p. 62.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>158</sup> Argent. *Ibid.* : « It cost him damn near four thousand bucks. He's got a lot of dough, now. », p. 1.

<sup>159</sup> Personne stupide. *Ibid.* : « [...] the reason he didn't care was because he was a goddam stupid moron. », p. 44.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>164</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 173.

strong overlay of the individual<sup>165</sup>. » Ce qui m'amène à l'étude de la troisième caractéristique du slang : son renouvellement est assuré par la créativité linguistique de ses utilisateurs. Je prends en exemple l'un des traits les plus idiosyncrasiques du narrateur : son utilisation massive de l'adjectif « old » (300 occurrences). Holden emprunte vraisemblablement cette habitude au personnage principal de l'un de ses romans favoris, *The Great Gatsby*, qui utilise fréquemment l'appellation « old sport »<sup>166</sup>. Alors que « old » signale habituellement la familiarité, Holden l'accorde à presque tous les personnages mentionnés dans le roman, qu'ils soient réels, imaginaires, amis, ennemis, figures d'autorité, inconnus ou membres de la famille<sup>167</sup>. Parmi les autres expressions originales du narrateur, on retrouve : « [...] a nice old man that didn't know his ass from his elbow<sup>168</sup>. », « He started handling my exam paper like it was a turd or something<sup>169</sup>. », « He put my goddamn paper down then and looked at me like he'd just beaten the hell out of me in ping-pong or something<sup>170</sup>. », « That guy Morrow was about as sensitive as a goddamn toilet seat<sup>171</sup>. », « Old Marty was like dragging the Statue of Liberty around the floor<sup>172</sup>. », « She had some Navy officer with her that look like he had a poker up his ass<sup>173</sup>. ».

Or, « Salinger, in his attempt to create a realistic character in Holden, wanted him to be aware of his speech, as, indeed, a real teenager would be when communicating to the outside world<sup>174</sup> ». Le protagoniste est particulièrement lucide quant à son utilisation du slang, ce qui répond à la quatrième caractéristique définissant ce phénomène linguistique. Cette dernière – qui s'accroît dans des moments d'émotion ou dans des discussions avec des camarades de classe – diminue lorsqu'il est confronté à certaines conventions sociales : par exemple, lorsqu'il s'adresse à une jeune femme ou à un adulte en position d'autorité. Son langage se standardise également lorsqu'il s'adresse directement au

---

<sup>165</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 178.

<sup>166</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* : « I was crazy about The Great Gatsby. Old Gatsby. Old Sport. », p. 141.

<sup>167</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 177.

<sup>168</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 8. Dans le roman, le terme « ass » appartient plus souvent au slang qu'au *swearing*.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>174</sup> D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 179.

lecteur<sup>175</sup>, dans un effort de communiquer clairement avec lui et de briser les barrières linguistiques qui pourraient l'en séparer<sup>176</sup>. Dans un tel contexte, il opte pour des expressions comme « sexual intercourse<sup>177</sup> », « relieve himself<sup>178</sup> » ou « an alcoholic<sup>179</sup> » plutôt que « to give someone the time<sup>180</sup> », « take a leak<sup>181</sup> », ou « booze hound ». Il choisit également de gloser certains termes slang et interrompt le fil de la narration pour donner leur équivalent standard, comme dans les exemples suivants : « [...] we all had to stand up in the grandstand and give him a locomotive—that's a cheer<sup>182</sup>. » et « She killed Allie, too. I mean he liked her, too<sup>183</sup>. »

Dans le même ordre d'idées, Holden commente le slang des autres personnages. Il s'exaspère lorsque Sally utilise le terme « grand » : « If there's one word I hate, it's grand. It's so phony<sup>184</sup>. » Il répond similairement au vocabulaire de Marty : « She kept saying these very corny, boring things, like calling the can the "little girl's room"<sup>185</sup> [...]. » Inversement, Holden rapporte les réactions des autres personnages à son propre discours, comme lorsque Bernice lui dit : « If you're gonna use that type of language, I can go sit down with my girl friends, you know<sup>186</sup>. » Le narrateur admet même que son discours est influencé par son interlocuteur : « I hate saying corny things like "travelling incognito." But when I'm with somebody that's corny, I always act corny too<sup>187</sup>. »

Le slang est défini par une cinquième et dernière caractéristique : il indique l'adhésion du locuteur à une sous-culture particularisée par son opposition à la culture dominante, ce qui donne au discours un ton de rébellion. Selon Andersson et Trudgill : « Some social groups [...] use more slang than others. Most people think that teenagers

---

<sup>175</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 176.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>177</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 37, p. 48, p. 93.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 159, p. 186.

<sup>180</sup> Avoir des relations sexuelles avec quelqu'un. *Ibid.* : « Most guys at Pencey just *talked* about having sexual intercourse with girls all the time [...] but old Stradlater really did it. I was personally acquainted with at least two girls he gave the time to. », p. 48-49.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 200, p. 201, p. 210.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 60.

are the prime users of slang<sup>188</sup> [...]. » Cette idée peut être expliquée par la théorie de Moore, selon laquelle les jeunes générations se servent fréquemment du langage pour souligner leur détachement face aux valeurs des générations précédentes. Durant les deux grandes rébellions générationnelles qui ont marqué les États-Unis du XX<sup>e</sup> siècle<sup>189</sup>, le « basic slang » devient l'un des outils principaux<sup>190</sup> par lequel la jeune génération communique son rejet catégorique des valeurs de la culture dominante. Le narrateur de *Catcher* se situe au cœur de ces deux grandes rébellions<sup>191</sup>. En témoigne le fait qu'il utilise le terme « swell » tout en offrant l'une des premières représentations du « cool »<sup>192</sup>. Le slang qu'il utilise réfère ainsi directement au rejet de la culture dominante, donnant à son discours un caractère subversif.

### 1.3 La controverse

J'en viens maintenant à la question centrale de cette analyse linguistique, soit pourquoi l'emploi du *swearing* et du slang dans *Catcher* déclenche une polémique aussi violente ? Aux États-Unis, la majorité des conflits ouverts prennent une forme générationnelle et les romans les plus fortement contestés tendent à se centrer sur la jeune génération<sup>193</sup>. Dans le cas de Salinger, « the directness with which he spoke to [adolescents] had much to do with his appeal—and with the anxiety that his literary intervention provoked in the internecine battle between generations<sup>194</sup> ». Cette dernière remarque de Whitfield m'aide à dégager trois éléments pouvant expliquer la controverse provoquée par *Catcher* : (1) le vernaculaire d'Holden le positionne clairement au sein du profond conflit de valeurs qui oppose les générations de son époque, ce qui donne à son discours un caractère foncièrement subversif; (2) ce vernaculaire remet en question l'autorité des dirigeants de la génération dominante, particulièrement des parents; (3) il

<sup>188</sup> L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 80.

<sup>189</sup> Voir R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 63.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>191</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 598.

<sup>192</sup> Voir R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 74.

<sup>193</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 594. Whitfield cite en exemple *Black Boy* de Richard Wright, *Diary of a Young Girl* d'Anne Frank, et *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain.

<sup>194</sup> S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 595.

sert de tremplin au narrateur pour s'attaquer à l'« American way of life », notamment aux conventions de classes et au militarisme américains.

Concentrons-nous d'abord sur le premier élément explicatif. Dans l'ère de prospérité économique qui suit la Grande Guerre, l'entrée dans la classe moyenne repose surtout sur des critères ethniques et religieux, soit sur le fait d'être blanc, anglo-saxon et protestant. Le statut social des adolescents de la classe moyenne étant protégé, ils s'éloignent d'un modèle où la respectabilité est liée à l'abstinence sexuelle et où l'atteinte de la sécurité financière passe par l'obéissance et le travail acharné. Les valeurs victoriennes de sérieux, de bienséance et de pudeur perdent ainsi de leur importance<sup>195</sup>. Un nouveau système de valeurs apparaît dans les milieux scolaires et participe à l'évolution rapide d'une jeune culture désinvolte, centrée sur le plaisir, où les relations hommes-femmes sont plus détendues<sup>196</sup>. Le mérite social des jeunes gens dépend alors de leur style vestimentaire, de leur sex-appeal, de leur assurance et, parfois, de leur capacité à défier l'autorité<sup>197</sup>. Après la Deuxième Guerre, la jeune génération s'éloigne plus radicalement du modèle victorien. Les adolescents de la classe moyenne expriment un profond sentiment d'aliénation vis-à-vis du monde adulte, dont ils dénoncent le manque d'authenticité. Ce contexte facilite leur acceptation de la culture afro-américaine du « cool »<sup>198</sup>.

Durant ces deux conflits intergénérationnels, le vernaculaire de la jeune génération se lie sémantiquement aux nouveaux systèmes de valeurs adoptés. Il devient progressivement plus « cru » et « obscène ». Le *swearing* transgresse les tabous sociaux dictés par les valeurs chrétiennes de la culture dominante. Le slang est un signe d'opposition à cette même culture, exclusif aux adolescents<sup>199</sup>. Utiliser l'un ou l'autre de ces deux phénomènes linguistiques revient à prendre position contre l'autorité établie<sup>200</sup>. Ainsi, le *swearing* et le slang qui abondent dans le discours d'Holden signalent son

---

<sup>195</sup> Voir R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 65.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 69.

adhésion aux deux cultures adolescentes rebelles de son siècle<sup>201</sup>. Après tout, comme le déclarent Carol et Richard Ohmann : « [The book's] power is located, all agree, in Holden's sensitivity, keen observation, and moral urgency, and in the language with which he conveys these in relating his story<sup>202</sup>. » Or, selon le journaliste Walter Lippmann, la force avec laquelle une idée subversive est censurée dépend de l'intelligibilité avec laquelle elle est communiquée<sup>203</sup>. Le vernaculaire du narrateur donne aux jeunes lecteurs la ferme conviction d'avoir un accès privilégié au sens du texte<sup>204</sup>. Non seulement le contenu de *Catcher* échappe au puritanisme victorien qui définit les critères d'évaluation de l'époque<sup>205</sup> – la fugue d'Holden, ses propos contre l'armée, son rapport à la sexualité et au « dating », ses sorties dans les clubs de jazz, sa rencontre avec une prostituée –, mais ce contenu est véhiculé dans une langue contestataire et exclusive. Il n'est donc pas étonnant que le roman provoque crainte et suspicion au sein de la culture dominante<sup>206</sup>.

Cela m'amène au deuxième élément explicatif de la controverse qui suit la parution de *Catcher*. Le vernaculaire du narrateur, en le positionnant contre la culture dominante, conteste l'autorité de ses dirigeants, notamment des parents. Ces derniers cherchent alors à réduire l'influence du roman sur leurs enfants, en témoigne le fait que les villes où ils contrôlent le curriculum des écoles sont souvent celles qui bannissent *Catcher*<sup>207</sup>. Cette réaction est logique si l'on se fie à Lippmann, pour qui « the essence of censorship is not to suppress subversive ideas as such, but to withhold them from those who are young or unprivileged or otherwise undependable<sup>208</sup> ». De manière générale, les parents se plaignent qu'Holden est un mauvais modèle pour la jeune génération<sup>209</sup>. Après tout, les médias de masse font partie intégrante de la socialisation linguistique des adolescents<sup>210</sup>,

---

<sup>201</sup> Je reviens ici à l'idée qu'Holden utilise fréquemment le mot « swell », associé à la génération rebelle d'après 1920, tout en étant l'une des premières représentations du « cool », associé à la génération rebelle d'après 1950.

<sup>202</sup> C. Ohmann et R. Ohmann, « Reviewers, Critics, and *The Catcher in the Rye*, p. 35.

<sup>203</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 592.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 595.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 590.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 595.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 597.

<sup>208</sup> W. Lippmann, cité dans S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 594.

<sup>209</sup> Voir A. Levinson, citée dans S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 581.

<sup>210</sup> Voir L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 42-43.

dont le besoin de conformité est important<sup>211</sup>. Même ceux qui ne répètent pas les comportements d'Holden peuvent copier son langage, avec tout ce qu'il transmet d'idées subversives<sup>212</sup>.

Or, en approfondissant la question, force est de constater que le vernaculaire rebelle du narrateur souligne également l'incapacité des dirigeants de l'époque à fournir aux jeunes un modèle d'avenir cohérent. L'horreur de la Deuxième Guerre provoque un débat social qui divise les parents en deux clans. Certains pensent qu'il vaut mieux préparer leurs enfants aux désillusions du monde adulte, d'autres préfèrent les en protéger<sup>213</sup>. Il est fort probable que les détracteurs de *Catcher* appartiennent à la dernière catégorie<sup>214</sup>, car, comme le remarque Whitfield : « [...] Salinger's novel may [...] also be about history veering out of control, about the abyss into which parents could no longer prevent their offspring from staring<sup>215</sup> [...] ». L'américaniste Pamela Steinle ajoute :

The lack of faith in the American character expressed in the *Catcher* controversies is rooted not in doubts about the strength of adolescent Americans' character but in recognition of the powerlessness of American adults—as parents, professionals and community leaders—to provide a genuine sense of the future for the adolescents in their charge<sup>216</sup>.

La profonde aliénation que les adolescents expriment par rapport à leurs aînés est thématifiée dans *Catcher* et confirme vraisemblablement ce sentiment d'impuissance. Holden devient rapidement l'emblème d'une génération en crise et le roman est le seul texte de l'après-guerre à captiver autant de cohortes successives de jeunes lecteurs. Il est donc probable que la violence des vagues de censure contre *Catcher* ait été directement proportionnelle à l'amour que lui a porté la jeune génération<sup>217</sup>.

Cependant, le vernaculaire d'Holden ne s'oppose pas qu'aux figures d'autorité de la culture dominante. Il s'attaque plus largement à l'« American way of life », certains mots servant de tremplin pour contester les conventions de classes et le militarisme américains. Comme le soulignent Ohmann et Ohmann :

<sup>211</sup> Voir L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 44.

<sup>212</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 595.

<sup>213</sup> Voir P. Steinle, citée dans S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 595.

<sup>214</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 594.

<sup>215</sup> S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 593.

<sup>216</sup> P. Steinle, citée dans S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 593.

<sup>217</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 595.

Holden lives in a time and a place, and these provide the material against which his particular adolescent sensibility reacts.

Holden has many ways of condemning, and an ample lexicon to render his judgments. Some people are bastards, others jerks. The way they act makes you want to puke. What they do and say can be—in Holden's favorites adjectives—depressing, corny, dopey, crumby, screwed-up, boring, phony<sup>218</sup>.

« Phony » est l'une des insultes les plus fréquemment utilisées par le protagoniste. C'est aussi la plus éthiquement chargée, car elle permet aux lecteurs d'identifier les situations qu'Holden juge intolérables<sup>219</sup>. Et ces dernières sont invariablement liées aux conventions propres à sa classe socioéconomique<sup>220</sup>. Holden décrit par exemple le directeur de son ancienne école, Mr. Haas, comme « the phoniest bastard I ever met in my life<sup>221</sup> ». Lors de visites parentales, ce dernier se concentre sur ceux dont l'habillement exprime clairement un statut social élevé et montre peu de considération pour les nouveaux riches ou les peu fortunés. Il maquille pourtant son favoritisme en respectant certaines normes sociales : poignées de main, sourires, etc.<sup>222</sup> Le narrateur mentionne un deuxième « big phony bastard<sup>223</sup> », Ossenburger, qui incarne la réussite. Sa compagnie a du succès, il est riche, il conduit une Cadillac. Ancien étudiant de Pencey, il adresse un discours aux étudiants durant lequel il parle de son parcours et de sa relation avec Dieu, liant explicitement richesse et vertu, ce que le protagoniste s'empresse de tourner en ridicule<sup>224</sup>. Holden parle enfin de sa relation amoureuse avec Sally. Il décrit cette dernière comme « quite a little phony<sup>225</sup> » parce qu'elle est très attachée au protocole des rendez-vous galants, utilise son éducation pour se faire remarquer, emploie des mots comme « grand », etc. Il lui exprime clairement sa répulsion pour ce type de comportement dans une tirade sur les écoles pour garçons :

You ought to go to a boy's school sometimes. [...] It's full of phonies, and all you do is study to be smart enough to be able to buy a goddam Cadillac someday, and you keep making believe you give a damn if the football team loses, and all you do is talk about girls and liquor and sex, and everybody sticks together in these dirty little goddam cliques<sup>226</sup>.

<sup>218</sup> C. Ohmann et R. Ohmann, « Reviewers, Critics, and *The Catcher in the Rye*, p. 27-28.

<sup>219</sup> Voir C. Ohmann et R. Ohmann, « Reviewers, Critics, and *The Catcher in the Rye*, p. 28.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>221</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 13-14.

<sup>222</sup> Voir C. Ohmann et R. Ohmann, « Reviewers, Critics, and *The Catcher in the Rye*, p. 28.

<sup>223</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 17.

<sup>224</sup> Voir C. Ohmann et R. Ohmann, « Reviewers, Critics, and *The Catcher in the Rye*, p. 29.

<sup>225</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 106.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 131.

Pour Ohmann et Ohmann, ces exemples tendent à démontrer que *Catcher* propose une image très critique de la vie bourgeoise et du système capitaliste<sup>227</sup>. Cette observation est d'ailleurs en adéquation avec l'idée que le narrateur est l'un des premiers représentants de la culture « cool », popularisée après Salinger par les auteurs de la Beat Generation. Pour reprendre les propos de Moore : « The Beat movement, with its antiracist, anticapitalist, and antihypocrisy themes, was a transmission device that helped bring the slang term *cool* and its core meaning from the world of jazz to mainstream culture<sup>228</sup>. » Dès lors : « Any white who felt a healthy disgust for the ridiculous society around him gravitated in that direction<sup>229</sup>. » Parallèlement, lors de la parution de *Catcher*, la Guerre froide<sup>230</sup> et la guerre de Corée sont en cours. L'attention des Américains est tournée tout entière vers le combat idéologique entre le communisme et le mode de vie occidental<sup>231</sup>. Dans un tel contexte, on s'étonne moins des critiques recensées dans l'introduction de ce mémoire. Rappelons les propos de certains parents pour qui le roman et sa langue subvertissent les valeurs de leurs adolescents et les poussent vers le communisme<sup>232</sup>.

En plus de propager des idées perçues comme anticapitalistes, Holden s'attaque au patriotisme inhérent à l'« American way of life ». Dans les États-Unis des années 1950, la guerre et la conscription sont plus ou moins universelles. L'identité nationale se construit autour d'un patriotisme en partie militaire et la population craint de plus en plus l'énergie nucléaire. Malgré tout, le protagoniste prend une position controversée en se disant pacifiste<sup>233</sup>. Il exprime par exemple sa haine de l'armée et de la guerre dans l'extrait suivant, qu'il parsème de *swearing* et de slang :

My brother D. B. was in the Army for four goddam years. He was in the war, too—he landed on D-Day and all—but I really think he hated the Army worse than the war. [...] Later, when he went overseas and was in the war and all, he didn't get wounded or anything and he didn't have to shoot anybody. All he had to do was drive some cowboy general around all day in a command car. He once told Allie and I that if he'd had to shoot anybody, he wouldn't've known which direction to shoot

<sup>227</sup> Voir C. Ohmann et R. Ohmann, « Reviewers, Critics, and *The Catcher in the Rye*, p. 35.

<sup>228</sup> R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad are Swell », p. 73-74.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>230</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 592.

<sup>231</sup> Voir C. Ohmann et R. Ohmann, « Reviewers, Critics, and *The Catcher in the Rye*, p. 16.

<sup>232</sup> Voir W. Morris, cité dans S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 577

<sup>233</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* : « I'm a pacifist, if you want to know the truth. », p. 46.

in. He said the Army was practically as full of bastards as the Nazis were. [...] I swear if there's ever another war, they better just take me out and stick me in front of a firing squad. I wouldn't object. [...] I'm sort of glad they've got the atomic bomb invented. If there's ever another war, I'm going to sit right the hell on top of it. I'll volunteer for it, I swear to God I will<sup>234</sup>.

Il semble inévitable que de tels propos suscitent la polémique<sup>235</sup>. Les détracteurs du roman ont d'ailleurs peut-être raison de s'inquiéter. Selon le chercheur John Seelye, les années 1960 marquent un important virage vers la gauche. La crise qui entoure la guerre du Vietnam transforme *Catcher*. Le roman devient « a threshold text to the decade of the sixties, ten years after it appeared at the start of the fifties, [when it was] a minority text stating a minor view<sup>236</sup> ». Le texte donne corps à la colère du jeune lectorat et « supplied not only the rationale for the antiwar, anti-regimentation movements of the sixties and seventies but provided the anti-ideological basis for many of the actual novels about Vietnam<sup>237</sup> ».

En définissant les phénomènes linguistiques du *swearing* et du slang, puis en étudiant leurs fonctionnements respectifs dans le texte de Salinger, ce chapitre a permis de dégager plusieurs éléments fondamentaux de la profonde controverse linguistique entourant ce texte. Le vernaculaire d'Holden va à l'encontre des valeurs du modèle dominant et positionne le narrateur au sein des deux plus grands conflits générationnels de son siècle. Ce même vernaculaire exprime ainsi un profond rejet de la culture dominante et du modèle d'avenir que ses dirigeants offrent aux adolescents à leur charge. Il annonce une jeunesse avide de changement, prête à défier l'autorité et à transformer les normes sociales. C'est en gardant toutes ces idées en tête que je me lance dans l'exploration de solutions de traduction potentielles du *swearing* et du slang tels qu'ils se manifestent dans *Catcher*.

---

<sup>234</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 140-141.

<sup>235</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 592-593.

<sup>236</sup> J. Seelye, cité dans S. J. Whitfield, « Cherished and Cursed », p. 587.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 583.

## Chapitre 2 Solutions de traduction

### 2.1 Une traduction « en québécois »

Dans le deuxième chapitre de ce volet critique, j'étudie le potentiel d'une réactualisation du vernaculaire québécois, non pas tant identitaire, mais subversif, employé de façon hétérogène dans le texte cible. L'idée est de reprendre l'analyse sociocritique proposée dans le premier chapitre et de comparer les contextes sociolinguistiques américains et québécois afin de dégager des solutions de traduction capables de transmettre, dans une certaine mesure, la dimension contestataire de *The Catcher in the Rye*. J'étudierai plus précisément les équivalences entre les phénomènes du *swearing* et du sacre/juron, ainsi que du slang et de ce que j'appelle « la langue de Brébeuf », caractérisée par l'emploi du franglais. Avant de me lancer dans la description précise de ces solutions de traduction, il m'importe d'aborder une question plus large, mais cruciale : pourquoi traduire J. D. Salinger « en québécois » ? Ma vision de la traduction littéraire s'inscrit dans la même lignée que celles de Sherry Simon, d'Annie Brisset et de Romy Heylen. La traduction est pour moi un processus de négociation entre deux codes linguistiques et culturels<sup>238</sup>, mais ne se réduit pas au simple rôle de médiateur<sup>239</sup>. Elle correspond à un acte discursif qui égale celui de création d'un texte littéraire<sup>240</sup>, étant une forme de réécriture et de manipulation de la langue<sup>241</sup>. L'œuvre traduite est donc – au même titre que l'œuvre originale – tributaire du lieu et du moment de sa réalisation<sup>242</sup>. Ainsi, pour que le texte source soit accepté par la culture cible, il est soumis à l'influence des contraintes institutionnelles<sup>243</sup>, de l'appareil idéologique, des conjonctures politiques et des rapports de force qui se construisent à l'intérieur de cette même culture<sup>244</sup>.

---

<sup>238</sup> Voir R. Heylen, *Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets*, p. 23.

<sup>239</sup> Voir S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 21.

<sup>240</sup> Voir A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 23.

<sup>241</sup> Voir P. Cranston, « Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets (Review) », p. 160.

<sup>242</sup> Voir A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 23.

<sup>243</sup> Voir R. Heylen, *Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets*, p. 5.

<sup>244</sup> Voir R. Robin, citée dans A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 24.

Itamar Even-Zohar nuance cette dernière idée. Pour le traductologue, la littérature se divise en plusieurs sous-systèmes qui peuvent produire des œuvres « canoniques » ou « non-canoniques » et occuper une fonction « primaire » ou « secondaire » dans le polysystème littéraire d'une culture donnée. Les relations hiérarchiques qui se construisent à l'intérieur du polysystème sont soumises à l'influence d'autres systèmes sémiotiques, par exemple politique, religieux, socioéconomique, etc. La littérature traduite est un sous-système littéraire qui occupe une fonction « secondaire » lorsque la littérature d'une culture donnée est centrale, bien établie et ne traverse pas de période de changements<sup>245</sup>. Le traducteur devient alors « invisible »<sup>246</sup>, car il se plie aux normes des canons littéraires déjà existants. Dans un tel contexte, un texte cible n'est jugé « acceptable » que lorsque toute trace de négociation culturelle est effacée. Au contraire, la traduction littéraire occupe une position « primaire » lorsqu'une littérature est jeune, fragile et périphérique. Le traducteur peut alors contribuer à la création de nouveaux canons<sup>247</sup>. L'acte de traduire peut ainsi agir sur le langage et modifier les rapports d'altérité qui se créent à l'intérieur du texte littéraire<sup>248</sup>, allant parfois jusqu'à influencer l'évolution de la littérature cible<sup>249</sup>. Sur ce point, cette théorie soutient l'affirmation d'Antoine Berman, pour qui la traduction est « un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre<sup>250</sup> ».

C'est en gardant toutes ces idées en tête que j'analyse la situation du Québec. Simon affirme que « la traduction assume des significations culturelles très différentes selon le contexte où elle se pratique, ces significations influant inévitablement sur les aspects strictement linguistiques de l'activité traduisante<sup>251</sup> ». Je me propose donc d'étudier sommairement la place du vernaculaire au sein du polysystème littéraire québécois. Cet exercice – en plus de me donner des bases théoriques importantes pour l'élaboration de solutions de traductions – me permettra de justifier l'idée d'une traduction « en québécois » des textes de Salinger. J'analyserai plus précisément deux éléments. Le premier : les liens socioculturels et sociolinguistiques qui unissent les États-

<sup>245</sup> Voir I. Even-Zohar, cité dans R. Heylen, *Translation, Poetics and the stage*, p. 6-9.

<sup>246</sup> Voir L. Venuti, cité dans R. Heylen, *Translation, Poetics and the stage*, p. 17.

<sup>247</sup> Voir I. Even-Zohar, cité dans R. Heylen, *Translation, Poetics and the stage*, p. 6-9.

<sup>248</sup> Voir S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 21.

<sup>249</sup> Voir P. Cranston, « Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets (Review) », p. 160.

<sup>250</sup> A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, p. 287.

<sup>251</sup> S. Simon, « Éléments pour une analyse du discours sur la traduction au Québec », p. 63.

Unis au Québec, ou « l'américanité » de la littérature québécoise. Le deuxième : le double statut actuel de cette littérature, qui permet à la traduction de créer de nouveaux canons, de choquer et de déstabiliser à l'aide d'une langue légitime et nuancée, où le vernaculaire et l'altérité ont une place importante.

Il faut attendre les années 1960 avant que l'utilisation du vernaculaire gagne en importance dans le domaine littéraire québécois. La vague de « décolonisation » linguistique qui marque la Révolution tranquille oppose le français québécois non seulement à l'anglais, mais aussi au franco-français<sup>252</sup>. Plusieurs écrivains du début de la décennie cherchent en effet à créer une littérature véritablement « québécoise ». Cette dernière se veut autonome et séparée du champ littéraire français<sup>253</sup>. Plusieurs auteurs érigent ainsi le joul en langue littéraire, cherchant parallèlement à rapporter la complexité de la réalité sociale et culturelle de manière authentique et vraisemblable<sup>254</sup>. Le vernaculaire imprègne parfois jusqu'à la narration, « brisant la répartition diglossique<sup>255</sup> » avec les dialogues, comme c'est le cas dans *Catcher*.

Si la place du vernaculaire en littérature soulève la controverse depuis longtemps<sup>256</sup>, l'emploi accru du joul ne fait pas exception<sup>257</sup>. Avec le temps, les Québécois établissent un lien étroit entre le piètre état de leur langue et leur condition socio-économique inférieure<sup>258</sup>. Depuis l'exode rural, le peuple canadien-français travaille dans un environnement industriel anglophone<sup>259</sup>, dominé par des patrons anglo-saxons. Il forme une classe ouvrière grandissante, pauvre et peu éduquée<sup>260</sup>. La diglossie pratique qui règne dans les villes rend la contamination du français par l'anglais inévitable<sup>261</sup>. Pour beaucoup, le joul – ce sociolecte urbain et anglicisé – est donc un symbole de la dégénérescence de la langue et de la culture, de l'aliénation et de

---

<sup>252</sup> Voir S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 29. Simon emploie le terme « franco-français » dans une optique de différenciation du français québécois. Je l'emploierai ici de la même manière.

<sup>253</sup> Voir C. Bouchard, *La Langue et le nombril*, p. 239 et p. 246.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>255</sup> S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 171.

<sup>256</sup> Voir C. Bouchard, *La Langue et le nombril*, p. 119, p. 128, p. 130 et p. 201.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 188.

l'asservissement des Québécois<sup>262</sup>. Il représente la colonisation, le manque d'instruction et de raffinement, le retard et l'isolement culturels, la perte identitaire, etc.<sup>263</sup> La majorité des écrivains qui préconisent son utilisation, loin de le légitimer, s'en servent comme outil de dénonciation, d'éveil social, voire d'appel à l'insurrection<sup>264</sup>.

Or, la Révolution tranquille amène la création de nouveaux organismes gouvernementaux, ainsi que de nouvelles lois et normes linguistiques visant à préserver l'unilinguisme de la population francophone<sup>265</sup>. L'Office québécois de la langue française, les lois 22 et 101<sup>266</sup> et le nouveau français normatif « international »<sup>267</sup> naissent tous du désir des Québécois de se réappropriier leur langue<sup>268</sup>. Ces acquis permettent de célébrer progressivement la « différence » québécoise. Vers la fin des années 1960, la création d'une littérature nationale correspond ainsi à un processus d'attestation linguistique, culturelle et identitaire lié au vernaculaire<sup>269</sup>. Bien que le jocal soit encore problématique et contesté, sa légitimation se manifeste au théâtre, lieu par excellence de la représentation de l'oralité. À la suite de l'immense succès populaire des *Belles-Sœurs*, un nombre important de dramaturges se tournent vers le jocal. Cette domination du vernaculaire au théâtre, qui durera quelques années<sup>270</sup>, est intrinsèquement liée à sa popularité comme langue de traduction. Simon souligne : « Il est significatif que l'année 1968 marque simultanément le succès des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, première pièce à se réclamer explicitement du langage populaire montréalais et celui de la traduction en langue vernaculaire québécoise du *Pygmalion* de G.B. Shaw par Éloi de Grandmont<sup>271</sup>. » Effectivement, les dramaturges de l'époque traduisent presque autant qu'ils créent<sup>272</sup>.

---

<sup>262</sup> Voir C. Bouchard, *La Langue et le nombril*, p. 220-221.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>265</sup> Voir S. Simon, « Éléments pour une analyse du discours sur la traduction au Québec », p. 79-80.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>267</sup> Voir C. Bouchard, *La Langue et le nombril*, p. 251.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>269</sup> Voir A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 32-33 et p. 252.

<sup>270</sup> Voir C. Bouchard, *La Langue et le nombril*, p. 243-244.

<sup>271</sup> S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 22.

<sup>272</sup> Voir A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 70.

Les grandes maisons d'édition françaises ont généralement le monopole de la traduction romanesque sur le marché international. Ainsi, les auteurs de romans québécois expérimentent avec le jocal, mais traduisent peu (voir S. Simon, *Le Trafic des langues*, note 26, p. 187).

Je reviens ici à la théorie d'Even-Zohar. La jeune littérature québécoise de l'époque est encore fragile et périphérique. La traduction occupe donc une fonction primaire dans le polysystème. Elle peut potentiellement créer de nouveaux canons<sup>273</sup>, agir sur le langage et modifier les rapports d'altérité au sein de la littérature cible<sup>274</sup>, voire influencer son évolution<sup>275</sup>. Au Québec, la traduction littéraire prend une dimension identitaire qui se manifeste par une occultation de l'Autre, par une acculturation des textes sources et par une légitimation du joual comme langue officielle de traduction<sup>276</sup>, ce qui ouvre l'espace littéraire à l'utilisation du vernaculaire<sup>277</sup>. Brisset affirme que

Dans un pays où l'Autre [...] occupe une position hégémonique et dévorante, c'est le Soi qu'il faut inventer. Le traducteur va donc se donner pour tâche de *faire advenir le même* dans le texte étranger, l'*invention de Soi* allant jusqu'à l'invention d'une langue propre, l'*invention d'une langue natale*<sup>278</sup>.

On retrouve ainsi la mention « traduit en québécois » sur la version imprimée de beaucoup de pièces. Cette inscription bouscule les usages habituels, la langue cible étant normalement une donnée entendue. Elle suppose que les textes cibles proposent une nouvelle langue de traduction, une langue nationale qui se différencie idéologiquement et linguistiquement du franco-français, mais dont la valeur symbolique est aussi forte<sup>279</sup>. Le traducteur et son texte cible se voient également accorder une valeur institutionnelle supérieure à celle de l'auteur du texte source. La pièce *Médée* devient par exemple *La Médée d'Euripide* de Marie Cardinal<sup>280</sup>. *Le Revizor* devient *Le Gars de Québec* de Michel Tremblay, « d'après *Le Revizor* de Gogol »<sup>281</sup>. Ce renversement des rôles est symptomatique du bouleversement social vécu pendant la Révolution tranquille. Le Québec, qui est en train de se définir comme nation, cherche à créer une littérature qui lui est propre. La traduction littéraire doit soutenir son affirmation identitaire<sup>282</sup>.

<sup>273</sup> Voir I. Even-Zohar, cité dans R. Heylen, *Translation, Poetics and the stage*, p. 6-9.

<sup>274</sup> Voir S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 21.

<sup>275</sup> Voir P. Cranston, « Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets (Review) », p. 160.

<sup>276</sup> Voir A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 312-314.

<sup>277</sup> *Id.*, « La traduction du théâtre américain au Québec », p. 50.

<sup>278</sup> A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 311.

<sup>279</sup> Voir A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 266-267.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 51.

C'est donc sans surprise que les textes sources sont fréquemment transposés au Québec<sup>283</sup>. L'œuvre étrangère est un modèle nécessaire à l'élaboration d'une nouvelle dramaturgie québécoise. Le traducteur doit cependant transformer ce modèle afin de se le réapproprier. Il doit notamment s'assurer que le discours porté par le texte source puisse s'insérer dans le discours social – plus spécifiquement dans le discours d'émancipation nationale – afin d'éveiller la « conscience d'être québécois<sup>284</sup> ». Dans de telles circonstances, l'Autre fournit un miroir légitimant où le peuple québécois se retrouve<sup>285</sup>. Les textes cibles sont ensuite présentés et reçus comme des œuvres locales, augmentant le poids institutionnel du théâtre national naissant<sup>286</sup>.

Le contexte traduisant que je viens de décrire m'amène à la première motivation justifiant une traduction de Salinger « en québécois » : l'américanité de la littérature québécoise. Ce concept – vague, polysémique et contesté depuis plusieurs années<sup>287</sup> – est fréquemment évoqué à la fin des années 1960. Paradoxalement, malgré un désir de briser l'hégémonie anglophone, plusieurs commentateurs présentent l'américanité des Québécois comme l'un des principaux facteurs qui les distingue des Français<sup>288</sup>. Cette notion est particulièrement présente dans le domaine littéraire. Dès 1966, Jacques Godbout parle d'une sensibilité « nord-américaine » de l'écrivain. En 1967, *Le Devoir* mentionne l'« américanité » de la nouvelle littérature nationale. En 1971, Jacques Languirand signe le texte « Le Québec et l'américanité », qui lancera une première vague de réflexion profonde sur le sujet. En 1973, la *Rencontre internationale des écrivains québécois* s'intitule « Littérature des Amériques ». En 1975, la revue *Études littéraires* publie un numéro spécial intitulé « Littérature québécoise et américanité ». Les exemples se multiplient<sup>289</sup>.

Paul-André Bourque, dans un article écrit en 1975, cherche à mieux cerner ce concept encore mal défini<sup>290</sup> :

---

<sup>283</sup> Voir A. Brisset, *Id.*, « La traduction du théâtre américain au Québec », p. 50.

<sup>284</sup> A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 311-312.

<sup>285</sup> Voir A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 96.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>287</sup> Voir A. Fortin, « Presque Amérique », p. 57-58.

<sup>288</sup> Voir A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 98-99.

<sup>289</sup> Voir L. Dupont, « L'américanité québécoise ou la possibilité d'être ailleurs », p. 190-191.

<sup>290</sup> Voir P.-A. Bourque, « L'Américanité du roman québécois », p. 9.

L'américanité de la littérature québécoise, ce pourrait être, en quelque sorte, cette zone grise de l'inconscient collectif dans laquelle on retrouve une « mythologie », des valeurs « archétypales » et une symbolique communes aux deux cultures, une imagerie, en somme, de même qu'un ensemble de phénomènes historiques, linguistiques et sociaux ayant leur correspondant dans l'autre civilisation<sup>291</sup> [...].

Le chercheur en littérature illustre son idée en soulignant la parenté thématique entre plusieurs écrivains américains et québécois. Il évoque notamment une condamnation commune des défauts de la société américaine, doublée d'un idéalisme profond et parfois contradictoire<sup>292</sup>. Il parle plus précisément d'œuvres traitant de « la difficile adolescence de l'Amérique<sup>293</sup> », où de jeunes héros américains et québécois se refusent au monde adulte, établissant même un parallèle entre *Catcher* et le roman *Jimmy*, de Jacques Poulin<sup>294</sup>.

L'idée est donc qu'il existe assez de rapprochements entre les réalités socioculturelles du Québec et des États-Unis pour que ces réalités soient transposées de manière connexe dans leurs littératures respectives. Dans un tel contexte de proximité, peut-on vraiment s'étonner qu'un auteur comme Godbout affirme que les Québécois sont des « traducteurs naturels<sup>295</sup> » de la littérature américaine ? Surtout en considérant que « la traduction qui informe le texte littéraire [...] est l'un des moyens par lesquels l'hybridité culturelle se construit<sup>296</sup> » ? Si traduire est un acte discursif qui équivaut à la création d'un texte littéraire et que, par conséquent, le texte cible est lui aussi tributaire du lieu et du moment de sa réalisation<sup>297</sup>, la parenté observée entre les deux littératures devrait s'étendre au domaine de la traduction.

Or, pour des raisons socioéconomiques et institutionnelles, il faut encore se tourner vers la dramaturgie pour étudier l'influence américaine sur la traduction littéraire québécoise<sup>298</sup>. Brisset souligne qu'entre 1968 et 1988, les pièces américaines dominent le

---

<sup>291</sup> P.-A. Bourque, « L'Américanité du roman québécois », p. 15.

<sup>292</sup> Bourque rapproche notamment Allan Ginsberg, William Burroughs, Henry Miller, Norman Mailer et Edward Albee de Michèle Lalonde, de Paul Chamberland, d'Yves Thériault et de Marie-Claire Blais. Voir P.-A. Bourque, « L'Américanité du roman québécois », p. 14-15.

<sup>293</sup> P.-A. Bourque, « L'Américanité du roman québécois », p. 18.

<sup>294</sup> Voir P.-A. Bourque, « L'Américanité du roman québécois », p. 18.

<sup>295</sup> J. Godbout, cité dans S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 31.

<sup>296</sup> S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 178.

<sup>297</sup> Voir A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 23.

<sup>298</sup> La petite taille du marché québécois et les subventions du Conseil des arts, offertes depuis 1972 à des textes exclusivement canadiens, imposent des contraintes importantes sur la production de textes cibles.

répertoire étranger de la province et sont majoritairement présentées dans des traductions faites au Québec<sup>299</sup>. Le genre des textes sources sélectionnés est révélateur : la tragédie moderne offre une « matrice thématique dans laquelle peuvent se couler les grandes préoccupations qui traversent la société québécoise<sup>300</sup> ». Ces pièces explorent effectivement le thème de l'aliénation sous plusieurs formes, notamment les rapports familiaux et la lutte des classes. Les Québécois, qui cherchent à se libérer de leur propre sentiment d'aliénation<sup>301</sup>, y trouvent un « matériau brut » que le traducteur peut transposer et adapter pour le public local<sup>302</sup>.

Peut-être plus important encore, la tragédie moderne offre une matrice linguistique extrêmement intéressante pour le Québec. Le vernaculaire des pièces originales, en posant la problématique de « l'équivalence culturelle des langues<sup>303</sup> », permet au traducteur de légitimer le jocal comme langue de traduction. Après tout, ce symbole d'aliénation n'est-il pas tout indiqué pour traduire le discours des personnages aliénés des textes sources ? Ainsi, pour reprendre les propos de Brisset, « un écrivain québécois a pu faire d'une langue qui lui était soufflée par le théâtre américain le tremplin d'une forme de dramaturgie novatrice<sup>304</sup> ». Pour la traductologue, le nouveau théâtre de Tremblay a « étendu la traduisibilité des sociolectes de la dramaturgie anglo-américaine, sociolectes qui trouvent un “équivalent direct” dans la culture québécoise<sup>305</sup> ». J'illustrerai cette notion d'« équivalent direct » en proposant des solutions de traduction appropriées au *swearing* de *Catcher*.

Grâce aux acquis de la Révolution tranquille, les rapports d'altérité se modifient à l'intérieur du texte littéraire<sup>306</sup>. Dans les années 1980, les auteurs se libèrent progressivement de leur insécurité linguistique et de leur quête obsessionnelle de légitimité identitaire. Ce faisant, ils revisitent le mythe de la « langue à soi »<sup>307</sup> et représentent la

Ainsi, la majorité des romans américains lus par les Québécois sont traduits en France (voir S. Simon, « Éléments pour une analyse du discours sur la traduction au Québec », p. 68 et p. 70).

<sup>299</sup> Voir A. Brisset, « La traduction du théâtre américain au Québec », p. 49.

<sup>300</sup> A. Brisset, « La traduction du théâtre américain au Québec », p. 50.

<sup>301</sup> Voir A. Brisset, « La traduction du théâtre américain au Québec », p. 50-51.

<sup>302</sup> *Id.*, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 62.

<sup>303</sup> S. Simon, « Éléments pour une analyse du discours sur la traduction au Québec », p. 68.

<sup>304</sup> A. Brisset, « La traduction du théâtre américain au Québec », p. 50.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>306</sup> Voir S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 151.

<sup>307</sup> Voir L. Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, p. 48.

réalité linguistique québécoise avec plus de nuance. Les différents registres de langue occupent une place plus importante<sup>308</sup>, particularité cruciale dans la traduction du discours d'un personnage comme Holden Caulfield. Les textes sont également marqués par « une irruption de l'ailleurs<sup>309</sup> ». À la suite de l'adoption du français comme langue commune au Québec ainsi que d'une forte vague d'immigration concentrée surtout dans les villes<sup>310</sup>, un nombre croissant d'écrivains d'origines culturelles diverses adoptent le français comme langue d'écriture<sup>311</sup>. Dans cette nouvelle réalité urbaine, plusieurs auteurs favorisent l'utilisation de langues « tierces » et s'éloignent de la confrontation triangulaire qui oppose le français québécois au franco-français et à l'anglais<sup>312</sup>. Pour les besoins de la présente recherche, je me concentre cependant sur l'évolution de l'hybridité français/anglais. L'alternance des codes demeure omniprésente dans l'espace littéraire, malgré l'avancée fulgurante des conditions socioéconomiques<sup>313</sup> et sociolinguistiques<sup>314</sup> des francophones. C'est que les auteurs québécois, qui sont assurés du statut de la langue française, se sont appropriés ses normes, maîtrisent de plus en plus la langue anglaise et peuvent utiliser cette dernière sans avoir à dénoncer la perte identitaire et l'aliénation de leur peuple<sup>315</sup>. L'interférence linguistique devient plutôt une source d'innovation et de création<sup>316</sup>, capable d'exprimer leur identité hybride<sup>317</sup>. Bien entendu, cette transition ne se fait pas sans heurts<sup>318</sup>. La question de la langue reste intrinsèquement liée à celle de l'identité nationale<sup>319</sup>, et le contexte diglossique dans lequel a évolué le français québécois donne une dimension subversive aux emprunts à l'anglais. J'aborderai cette idée plus en détail en proposant des solutions de traduction appropriées au slang de *Catcher*.

---

<sup>308</sup> Voir C. Bouchard, *La Langue et le nombril*, p. 268.

<sup>309</sup> S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 151.

<sup>310</sup> Environ 300 000 immigrants sont accueillis au Québec entre 1985 et 1995. Voir T. C. Spear, « La plume bifide, le cœur québécois. L'usage de l'anglais chez les écrivains québécois francophones », p. 73 et p. 76.

<sup>311</sup> Voir S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 30.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>313</sup> Voir C. Bouchard, *On emprunte qu'aux riches*, p. 15-16.

<sup>314</sup> *Id.*, *La Langue et le nombril*, p. 13.

<sup>315</sup> Voir T. C. Spear, « La plume bifide, le cœur québécois. L'usage de l'anglais chez les écrivains francophones », p. 81-82.

<sup>316</sup> Voir R. Robin, cité dans *Le Trafic des langues*, p. 183.

<sup>317</sup> Voir T. C. Spear, « La plume bifide, le cœur québécois. L'usage de l'anglais chez les écrivains francophones », p. 90.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

Les changements qui se produisent dans la sphère littéraire québécoise durant les années 1980 témoignent d'une nouvelle vision de la culture. Cette dernière n'est plus un « rapport spontané de la personne à un univers cohérent et homogène de références » que la langue mobilise « sans interférences ni difficultés<sup>320</sup> ». Le caractère pluriel de la littérature nationale, en interrogeant les limites de la langue unique et des frontières géographiques<sup>321</sup>, suggère plutôt que l'identité se construit dans la rencontre parfois difficile avec l'Autre<sup>322</sup>. Ce dernier devient même un objet de fascination<sup>323</sup>. Dans un tel contexte, la traduction littéraire se voit investie d'une nouvelle mission symbolique<sup>324</sup>. Son rôle n'est plus d'occulter l'Autre ou d'acculturer les textes sources pour mieux définir l'identité nationale<sup>325</sup>. Il est plutôt d'exprimer les complexités de la communication dans le monde contemporain. La traduction littéraire devient ainsi un lieu de rencontre interculturel, un processus de négociation entre différentes langues et cultures<sup>326</sup>. Ce nouveau contexte traduisant est beaucoup plus propice à la reconduction de l'étrangeté de *Catcher*, dont la parution bouscule les attentes et les usages littéraires.

J'en arrive à la deuxième motivation principale justifiant une traduction de Salinger « en québécois ». J'avance que la littérature québécoise a aujourd'hui un statut double. D'une part, elle a acquis le statut légitime de littérature nationale. Elle est donc centrale dans le Canada francophone et le discours sur son « universalité » se substitue au discours sur sa « spécificité nationale »<sup>327</sup>. Le français québécois est lui aussi devenu une langue littéraire légitime et nuancée, faisant place à l'altérité. D'autre part, les nouvelles pratiques littéraires coexistent avec les anciennes<sup>328</sup>. La littérature québécoise reste périphérique par rapport à la France et à l'Amérique anglophone. La traduction peut ainsi continuer à créer de nouveaux canons, à déstabiliser les attentes du lecteur et à modifier les rapports d'altérités à l'intérieur du texte littéraire. Par conséquent, une traduction

---

<sup>320</sup> S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 46.

<sup>321</sup> Voir R. Robin, cité dans *Le Trafic des langues*, p. 182.

<sup>322</sup> Voir P. Nepveu, cité dans S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 46.

<sup>323</sup> Voir R. Robin, cité dans *Le Trafic des langues*, p. 182.

<sup>324</sup> Voir S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 17.

<sup>325</sup> Voir A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 312-314.

<sup>326</sup> Voir S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 18.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 316.

québécoise actuelle de *Catcher* a le potentiel de reconduire le choc provoqué par l'original.

Passons maintenant à l'élaboration de solutions de traduction précises pour le *swearing* et le slang de *Catcher*. La tâche n'est pas simple. Berman affirme notamment que « le vernaculaire, collant au terroir, résiste à toute traduction directe dans un autre vernaculaire<sup>329</sup> ». Les changements qui s'opèrent dans la traduction littéraire contemporaine offrent pourtant des pistes intéressantes, par exemple en rendant plus visibles les traces d'interférences qui découlent de la confrontation de différents codes linguistiques, culturels et sociaux<sup>330</sup>. Prenons la retraduction de *The Hamlet* proposée par le groupe de recherche en traduction et interprétation (GRETI) de l'Université McGill. Afin de reporter l'étrangeté du texte source, le groupe traduit le vernaculaire du sud des États-Unis par la langue rurale québécoise. Il conserve cependant de nombreux éléments propres à l'univers sudiste afin d'éviter l'annexionnisme. Je me propose d'explorer une piste analogue. Bien entendu, aucune des solutions potentielles proposées ci-dessous n'est un équivalent parfait. Ces solutions s'appliquent rarement à l'ensemble des occurrences rencontrées dans *Catcher*, mais sont sélectionnées pour leur pertinence et leur flexibilité. L'idée générale est de démontrer que l'utilisation hétérogène des ressources du langage idiomatique québécois est appropriée à la traduction du texte source.

## 2.2 Traduction du *swearing*

Commençons par le *swearing*. Je reprends ici les caractéristiques énumérées dans le premier chapitre dans le but de les comparer avec le sacré et le juron québécois<sup>331</sup>. Le

---

<sup>329</sup> A. Berman, « La traduction comme épreuve de l'étranger », p. 79.

<sup>330</sup> Voir S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 19-20.

<sup>331</sup> Dans la plupart des dictionnaires, les termes « sacré » et « juron » sont synonymes. Toutefois, l'usage québécois les différencie (voir C. Bilodeau, *Des moyens d'expression de l'intensité dans le langage des jeunes Québécois*, p. 91). Cette distinction semble varier d'un auteur à l'autre. Je me baserai ici sur l'article de Guy Laperrière et sur l'ouvrage de Clément Légaré et André Bougaïeff pour établir ma propre distinction. Pour Légaré, trois tabous inspirent le sacré et le juron : religieux, sexuel et scatologique. Or, pour Légaré et Bougaïeff, le sacré est défini par l'utilisation d'un vocabulaire religieux qui prend toute sa spécificité dans l'opposition entre le sacré et le profane. Si le sacré a trait à la religion, c'est donc que le juron a trait à la sexualité et à la scatologie (voir G. Laperrière, « Un nouvel objet d'étude : le sacré »; voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacré québécois*).

*swearing* de *Catcher* est d'abord défini par l'utilisation de mots tabous<sup>332</sup> qui transgressent les valeurs de la société américaine<sup>333</sup>. Le professeur Guy Laperrière associe le sacré et le juron à trois des quatre tabous du *swearing* américain : les tabous religieux, sexuel et scatologique<sup>334</sup>. Je remarque cependant que dans plusieurs dictionnaires, un tabou semble entourer l'emploi injurieux de noms d'animaux<sup>335</sup>. Puisque les États-Unis et le Québec sont tous deux marqués par l'influence anglo-saxonne, il est logique que leurs restrictions linguistiques soient liées à des valeurs sociales similaires. Dans les deux cultures, les mots tabous peuvent être séparés en deux catégories qui opposent le sacré et le profane. Je propose de traduire la première par le sacré et la seconde par le juron.

Je me concentre d'abord sur le *swearing* sacré, beaucoup plus fréquent dans le texte source. On sait que la prédominance du tabou religieux aux États-Unis est due à la forte influence du christianisme<sup>336</sup>. La situation est similaire au Québec. Les chercheurs Clément Légaré et André Bougaïeff examinent le contexte socioculturel qui entoure l'utilisation du sacré<sup>337</sup>. Le milieu québécois a longtemps été « fortement encadré, inspiré, contrôlé, dominé par l'omniprésence de la réalité et de l'activité religieuses<sup>338</sup> ». Dans la culture québécoise comme dans la culture américaine, le sacré est un champ distinct du profane et la population doit en respecter les frontières. Le locuteur qui sacré va à l'encontre de cette prescription<sup>339</sup>. En s'appropriant certains lexèmes de la terminologie religieuse, puis en modifiant légèrement leurs prononciations, il les ramène au champ de la communication quotidienne, soit au profane<sup>340</sup>.

Puisque sacrer constitue un affront à l'autorité établie<sup>341</sup>, le phénomène linguistique est proscrit par l'Église, les autorités civiles ainsi qu'une partie importante de

<sup>332</sup> Voir M. Lung, *Swearing: A Cross-Cultural Study*, p. 8-9.

<sup>333</sup> Voir L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 64.

<sup>334</sup> Voir G. Laperrière, « Un nouvel objet d'étude : le sacré », p. 231.

<sup>335</sup> Des insultes comme « bitch », « chien » ou « enfant de chienne » sont effectivement dotées de la mention « vulgaire » dans *Le Petit guide du parler québécois* (voir M. Bélanger, p. 41 et p. 63). Comme je l'expliquerai plus loin, cette mention est le principal critère sur lequel j'appuie mes solutions de traduction pour le *swearing* profane.

<sup>336</sup> Voir E. Hellquist, cité dans M. Lung, *Swearing: A Cross-Cultural Study*, p. 5-6.

<sup>337</sup> Voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacré québécois*, p. 230.

<sup>338</sup> C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacré québécois*, p. 234.

<sup>339</sup> Voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacré québécois*, p. 235.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 236.

la population québécoise. Bien sûr, ce comportement répressif donne une force symbolique au phénomène<sup>342</sup>. Puisque la plupart des censeurs de *Catcher* rejettent violemment le caractère blasphématoire de son langage<sup>343</sup>, le sacre me semble une ressource de traduction appropriée. Ce dernier prend de l'ampleur jusque dans les années 1980. La Révolution tranquille amène une diminution du pouvoir de l'Église, donc un affaiblissement de la valeur intensive du sacre<sup>344</sup>. Il se démocratise alors<sup>345</sup> et reste malgré tout profondément ancré dans les habitudes linguistiques des Québécois<sup>346</sup>.

Je souligne deux différences notables entre le *swearing* sacré et le sacre. D'abord, les mots tabous les plus récurrents du roman – « goddam », « hell », « damn », « for Chrissake » et « for God's sake » – s'inspirent de pouvoirs religieux autant « élevés » que « bas ». Au Québec, la religion catholique domine alors que le protestantisme est associé à l'envahisseur anglais. Les sacres qui évoquent les pouvoirs religieux « élevés » sont donc plus fréquents<sup>347</sup>. Deuxième différence : les références aux pouvoirs « élevés » de *Catcher* sont d'inspiration théiste – « God », « Christ », etc. Le sacre québécois emprunte à un lexique beaucoup plus large. Celui-ci inclut les figures chrétiennes importantes – Dieu, Jésus, le Christ, la Vierge, les saints; les objets de cultes – le calice, l'hostie, le ciboire; les cérémonies religieuses – le baptême, le sacrement; ou encore les lieux sacrés – le tabernacle, le calvaire<sup>348</sup>. Or, dans une enquête réalisée en 1980, Diane Vincent remarque que des expressions comme « mon Dieu » et « doux Jésus » ne sont généralement pas associées au phénomène du sacre<sup>349</sup>. « Criss » est la seule référence théiste qui figure dans sa liste des neuf sacres les plus fréquemment utilisés par les Québécois. « Maudit » est parallèlement la seule référence aux pouvoirs religieux « bas ».

De la liste proposée par Vincent – « criss », « câlisse », « tabarnac », « osti », « ciboire », « viarge », « sacrement », « batème » et « maudit »<sup>350</sup> – je retiens cinq sacres pour traduire le *swearing* religieux de *Catcher*. Ce dernier étant largement employé par

<sup>342</sup> Voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacre québécois*, p. 238.

<sup>343</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 173.

<sup>344</sup> Voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacre québécois*, p. 60-61.

<sup>345</sup> Voir G. Charest, cité dans G. Laperrière, « Un nouvel objet d'étude : le sacre », p. 228.

<sup>346</sup> Voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacre québécois*, p. 62.

<sup>347</sup> Voir E. Hellquist, cité dans M. Lung, *Swearing: A Cross-Cultural Study*, p. 6.

<sup>348</sup> Voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacre québécois*, p. 198.

<sup>349</sup> Voir D. Vincent, citée dans G. Laperrière, « Un nouvel objet d'étude : le sacre », p. 229.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 227.

les adolescents de l'époque<sup>351</sup>, ma sélection comporte des sacres qui sont utilisés par une majorité des membres de la jeune génération québécoise actuelle. J'approfondirai plus loin ma proposition de réactualiser le vernaculaire dans le texte cible, suffit ici de dire que la contemporanéité est un critère. Dans un mémoire de maîtrise déposé en 2006, Fannie L'Abbé construit un lexique du vernaculaire des jeunes montréalais<sup>352</sup>. Parmi les termes répertoriés, on retrouve « criss »<sup>353</sup>, « câlisse »<sup>354</sup> et « tabarnac »<sup>355</sup>. Dans un mémoire de 2001 sur l'expression de l'intensité chez les jeunes Québécois, Chantal Bilodeau note également la présence d'« osti » et de « sacrament »<sup>356</sup>. Je propose donc de traduire les occurrences de « goddam », « hell », « damn », « for Chrissake » et « for God's sake » par « criss », « câlisse », « tabarnac », « osti » ou « sacrament ». Il s'agit d'associer chaque terme tabou du texte source à un sacre, le plus systématiquement possible<sup>357</sup>. L'idée est ainsi de reproduire l'effet de répétition constante qui rythme *Catcher* et caractérise le discours de son protagoniste<sup>358</sup>. Les sacres les plus polyvalents et malléables viendront naturellement remplacer le *swearing* qui présente les mêmes caractéristiques. « Criss » et « câlisse » – qui peuvent se décliner sous forme de nom, de verbe, d'adjectif ou d'adverbe – seront ainsi nécessairement très présents dans le texte cible, à l'instar de « goddam » et de « hell ».

Je me penche maintenant sur le *swearing* profane, qui se fait plus rare dans *Catcher*. Je rappelle d'abord que pour être tabous, les mots de cette catégorie doivent nécessairement être considérés comme vulgaires<sup>359</sup>. Je rappelle ensuite que, aux États-

---

<sup>351</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 173 et p. 175.

<sup>352</sup> Cette étude exploratoire a été réalisée auprès de jeunes étudiants en milieu collégial ou universitaire habitant dans les quartiers francophones de Montréal. Malgré la taille limitée de l'échantillon, l'âge et le niveau de scolarité des participants, ainsi que leur résidence dans une grande métropole, rendent cette enquête pertinente dans la traduction du discours d'un personnage comme Holden.

<sup>353</sup> Voir F. L'Abbé, *Description du lexique appartenant au vernaculaire des jeunes adultes de 17 à 25 ans habitant dans les quartiers Est de Montréal*, p. 95.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>356</sup> La méthodologie et l'échantillon sont définis de façon très floue par Bilodeau. J'ai cependant moi aussi noté la présence de ces sacres dans mon entourage immédiat. Voir C. Bilodeau, *Des moyens d'expression de l'intensité dans le langage des jeunes Québécois*, p. I.

<sup>357</sup> Il arrive que, dans un contexte d'énonciation précis, un terme vernaculaire (qu'il soit associé au *swearing* ou au slang) ne puisse être traduit par l'équivalent qui convient à la majorité de ses autres occurrences. Dans pareil cas, respecter la signification du terme original dépasse l'idée de systématisme abordée ici.

<sup>358</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 173.

<sup>359</sup> Voir M. Lung, *Swearing: A Cross-Cultural Study*, p. 7.

Unis, la vulgarité est associée aux classes sociales défavorisées<sup>360</sup> ainsi qu'à certains groupes périphériques dont les adolescents font partie<sup>361</sup>. Ces collectivités auraient un recours accru au *swearing*, qu'il soit sacré ou profane<sup>362</sup>. Le rapprochement entre vulgarité, classes sociales et registres de langue existe également au Québec<sup>363</sup>. Beaucoup de chercheurs québécois se penchent plus précisément sur le cas du sacré. Ludmila Bovet affirme qu'il « correspond à un certain niveau de langue qui se trouve associé, dans l'esprit des gens, à un niveau d'éducation très bas, synonyme de milieu économique défavorisé<sup>364</sup> ». Dans une certaine mesure, cette particularité s'atténue avec la démocratisation de ce phénomène linguistique<sup>365</sup>. Ce n'est vraisemblablement pas le cas du juron profane, qui est lié à des tabous sociaux encore actuels. J'appuierai donc mes choix de traduction sur la notion de registres de langue. Les jurons sélectionnés devront être dotés de la mention « vulgaire » dans le dictionnaire.

Dans *Catcher*, les mots tabous profanes les plus fréquents sont « bastard », « sonuvabitch » et « crap ». « Bastard » est une insulte réservée aux personnages que le narrateur déteste. Elle est interchangeable avec « sonuvabitch », dont l'intensité est cependant supérieure<sup>366</sup>. Je propose donc de remplacer « bastard » par l'emprunt à anglo-américain « asshole<sup>367</sup> » et « sonuvabitch » par l'expression « trou de cul<sup>368</sup> ». Je m'explique. La chercheuse Valérie Mandia décrit la tendance qu'ont les jeunes Québécois à remplacer les jurons francophones par des emprunts au *swearing*

<sup>360</sup> Voir M. Lung, *Swearing: A Cross-Cultural Study*, p. 8-9.

<sup>361</sup> Voir L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 65-66.

<sup>362</sup> Voir M. Lung, *Swearing: A Cross-Cultural Study*, p. 7.

<sup>363</sup> Voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacré québécois*, p. 203.

<sup>364</sup> L. Bovet, « Le vocabulaire du défoulement au Québec ou petite enquête sur les sacrés et les jurons », p. 40.

<sup>365</sup> Voir G. Charest, cité dans G. Laperrière, « Un nouvel objet d'étude : le sacré », p. 228.

<sup>366</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 176.

<sup>367</sup> Je donne à cette expression le même sens qu'en anglais, soit « a stupid, annoying or destable person ». J'associe plus loin le franglais au slang, qui est toujours employé de façon consciente par le locuteur. Or, puisque l'expression est souvent prononcée sous le coup de la colère et fait référence à un tabou social qui existe aussi en français, je l'associe ici au juron. Le *Merriam-Webster Dictionary* lui accole d'ailleurs la mention « vulgaire » (« Asshole », dans *Merriam-Webster Dictionary*, <https://bit.ly/30eY3Vb>, page consultée le 01 juillet 2019).

<sup>368</sup> « Sonuvabitch » pourrait être remplacé par l'équivalent direct « enfant de chienne », mais ce dernier est moins utilisé par la jeune génération actuelle. « Trou de cul » est suivi de la mention « vulgaire » dans *Le Petit guide du parler québécois* (M. Bélanger, p. 21). Le terme signifie « personne méprisable » selon le *Dictionnaire de la langue québécoise* (L. Bergeron, p. 502).

anglophone, sans toutefois accorder à ces derniers la même charge émotive<sup>369</sup>. Suivant cette logique, « asshole » est une insulte synonyme de « trou de cul » et fait référence au même tabou social, sans avoir la même intensité. Pour ce qui est du terme « crap », je suggère la traduction « marde<sup>370</sup> ». Comme je l'illustrerai plus bas à l'aide d'exemples concrets, cette solution s'applique à la majorité des expressions du texte source.

Rappelons ici que la double appartenance d'Holden à la jeunesse périphérique et à la classe supérieure lui permet de manier habilement différents registres de langue<sup>371</sup>. Puisque ce jeu de registres est en partie responsable du réalisme avec lequel Salinger transmet le discours des adolescents éduqués de son époque<sup>372</sup>, il m'apparaît primordial de le reproduire dans la traduction. C'est ici que j'avance mon premier argument en faveur d'une réactualisation du vernaculaire dans le texte cible. La langue jouale des années 1960 et 1970 peut sembler une ressource de traduction adéquate. Elle est temporellement rapprochée du texte source. Elle est également revendicatrice, identitaire et fortement politisée, ce qui n'est pas incompatible avec la langue de *Catcher*<sup>373</sup>. Cela étant dit, elle représente l'aliénation d'un peuple sans instruction, culturellement retardé et isolé<sup>374</sup>. Elle sous-entend l'existence d'un seul registre : le langage populaire.

Or, dans la littérature québécoise, il existe actuellement un vernaculaire qui permet de reproduire le jeu de registres susmentionné. Il s'agit d'une langue qui, pour reprendre les mots de Nathalie Petrowski, est « très prisée des nouvelles générations, surtout celles qui ont étudié à Brébeuf<sup>375</sup> ». Ce que j'appelle « la langue de Brébeuf » – et que les chroniqueurs associent notamment au cinéaste Xavier Dolan, à l'écrivain Alexandre Soublière et au groupe de rap Dead Obies – aurait remplacé le joual de Tremblay<sup>376</sup>. Ce vernaculaire est surtout défini par son hybridité avec l'anglais, point que je détaillerai plus bas. Il se caractérise également par l'utilisation de sacres et de jurons, comme

---

<sup>369</sup> Cette remarque de Mandia porte sur un personnage du film *Les Amours imaginaires*, de Xavier Dolan. Je me permets ici de la généraliser, Dolan mettant en scène la langue de Brébeuf. Voir V. Mandia, « Le septième art hors des frontières nationales », p. 118.

<sup>370</sup> Cette déformation du mot « merde » se voit elle aussi appliquer la mention « vulgaire » dans le *Petit guide du parler québécois* (M. Bélanger, p. 135-136).

<sup>371</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 179.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>373</sup> Voir A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction*, p. 32-33 et p. 252.

<sup>374</sup> Voir C. Bouchard, *La Langue et le nombril*, p. 230.

<sup>375</sup> N. Petrowski, « Charlotte anyways... ».

<sup>376</sup> Voir V. Mandia, « Le septième art hors des frontières nationales », p. 118.

tendent à le démontrer les données recueillies par L'Abbé et Bilodeau. Mandia lui accole un troisième attribut : une polyvalence linguistique qui appartient surtout aux jeunes de la classe supérieure<sup>377</sup>. Les locuteurs de la langue de Brébeuf manient plusieurs registres<sup>378</sup> et ont la faculté de passer d'un français soutenu à un français populaire<sup>379</sup>. La sociolinguiste Chantal Bouchard abonde en ce sens. Dans un ouvrage publié en 1998, elle affirme que, déjà à ce moment, « les Québécois des jeunes générations font plus clairement la différence entre les québécismes et les mots d'un usage général dans la francophonie et sont donc mieux en mesure d'ajuster leur emploi au contexte dans lequel ils se trouvent et à leur interlocuteur<sup>380</sup> ». La polyvalence linguistique décrite par Mandia permet non seulement de situer le narrateur au sein de la classe supérieure, mais aussi de reproduire les signes de lucidité dont il fait preuve quant à son utilisation du *swearing*. Holden souligne notamment le lien entre vulgarité et classe défavorisée. Je donne en exemple le passage suivant, suivi de sa traduction potentielle :

You'd think a prostitute and all would say « Like hell you are » or « Cut the crap » instead of « Like fun you are »<sup>381</sup>. → Me semble qu'une prostituée dirait quelque chose comme « tu te crisses de moi » ou « tu dis de la marde<sup>382</sup> », pas « arrête de niaiser » pis toute.

J'en arrive à la deuxième caractéristique du *swearing* de *Catcher*, soit sa non-littéralité, qui s'appuie sur une nouvelle forme de synonymie<sup>383</sup>. Le sacré et le juron ne répondent pas nécessairement à un critère aussi précis. L'idée est donc de trouver des solutions de traduction qui suivent la même logique que dans le texte source, par exemple :

[...] there didn't look like there was anything in the park except dog crap<sup>384</sup> [...] →  
[...] y avait pas l'air d'y avoir grand-chose dans le parc à part de la marde de chien  
[...].

Ici, le terme tabou « crap » est employé dans son sens littéral, et peut être remplacé par son synonyme standard « excrément ». Par conséquent, il n'appartient pas au *swearing*.

<sup>377</sup> Voir V. Mandia, « Le septième art hors des frontières nationales », p. 120.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>380</sup> C. Bouchard, *La Langue et le nombril*, p. 21.

<sup>381</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 94.

<sup>382</sup> « Dire de la marde », dans *La Parlure*, <https://bit.ly/34bsxaT>, page consultée le 11 décembre 2019 : « Mentir, fabriquer, inventer des histoires. »

<sup>383</sup> Voir M. Lung, *Swearing: A Cross-Cultural Study*, p. 12-13.

<sup>384</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 118.

La traduction « marde » agit de la même façon. Prenons maintenant une expression non littérale comme « to chuck the crap » :

Then I *really* started to chuck the old crap around<sup>385</sup>. → Là, j'me suis *vraiment* mis à dire de la marde.

Ici, aucun des mots tabous ne peut être remplacé par son équivalent standard. Prenons un troisième exemple. Lorsqu'il est utilisé dans une expression figurée, « crap » peut devenir le synonyme de « hell », comme dans « to scare the crap/hell out of someone ». Je suggère de traduire l'énoncé profane à l'aide d'un juron, par exemple « avoir la chienne ». Pour ce qui est de la référence religieuse, je recommande un sacre :

He used to scare the hell out of us<sup>386</sup>. → Il nous faisait crissement peur.

« Chienne » et « criss » n'ont aucune relation sémantique. Les deux traductions sont pourtant équivalentes, comme c'est le cas des deux expressions originales.

La cause de cette nouvelle forme de synonymie est simple : le *swearing* ne sert jamais à décrire une réalité objective, mais à véhiculer une émotion à travers un mot tabou désémantisé<sup>387</sup>. Dans *Catcher*, la grande majorité des termes sacrés sont complètement détachés de leur sens original, ce qui les rend extrêmement polyvalents<sup>388</sup>. Or, les sacres québécois sont eux aussi vidés de leur contenu<sup>389</sup>. Leur resémantisation dépend de facteurs extérieurs, tels que le contexte d'énonciation, la syntaxe, les autres mots de l'énoncé,<sup>390</sup> etc. Par le fait même, « la substitution d'un sacre à un autre ne changeant rien au contenu<sup>391</sup> », ils manifestent une forme de synonymie similaire à celle du *swearing* américain et possèdent eux aussi une grande flexibilité.

La question de la non-littéralité des termes profanes est plus complexe. Certains mots tabous du texte source retiennent assez de leur signification originale pour être interprétés métaphoriquement. Reprenons à nouveau le terme « crap » :

I spilled some crap all over my gray flannel<sup>392</sup>. → J'ai échappé plein de marde sur ma chemise grise.

<sup>385</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 56.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>387</sup> Voir R. Jakobson, cité dans M. Lung, *Swearing: A Cross-Cultural Study*, p. 13.

<sup>388</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 175-176.

<sup>389</sup> Voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacre québécois*, p. 112.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>391</sup> C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacre québécois*, p. 89.

<sup>392</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 25.

Lorsque « crap » désigne une substance salissante, il se rapproche trop de son sens premier pour qu'on puisse le catégoriser comme du *swearing*. Sa traduction suit la même logique. Prenons maintenant l'exemple suivant :

All that crap they have in cartoons in the Saturday Evening Post and all<sup>393</sup> [...] →  
Toute la marde qu'on voit dans les caricatures du Saturday Evening Post pis toute  
[...].

Lorsqu'il désigne un objet sans valeur, « crap » est plus clairement vidé de sa signification littérale. C'est également le cas du terme « marde », lequel, à l'instar de plusieurs lexèmes profanes du vernaculaire québécois, a la faculté de pouvoir être complètement désémanché<sup>394</sup>.

Passons maintenant au troisième attribut du *swearing* américain : son appartenance à la fonction émotive/expressive de la langue. Les termes tabous de *Catcher* ne réfèrent à aucune réalité objective. Ils renseignent plutôt sur les dispositions des personnages quant à l'objet de leur discours<sup>395</sup>. Le *swearing* religieux, de par sa grande flexibilité, permet d'intensifier un énoncé en exprimant une vaste gamme d'émotions. Selon Laperrière, c'est également la caractéristique principale du sacré, ce dernier correspondant à « l'utilisation de vocabulaire à connotation religieuse à des fins d'intensification du discours<sup>396</sup> ». Sacrer permet effectivement de transmettre un large éventail d'émotions<sup>397</sup>, qui vont de « la simple surprise » à « l'admiration extatique », de « la déception inattendue » à « l'exaspération ou la fureur<sup>398</sup> ».

Prenons les deux termes religieux les plus utilisés et polyvalents du roman. « Goddam » et « hell », qui se présentent souvent sous forme d'adjectifs ou d'adverbes, peuvent être remplacés par « câlisse » et « criss » dans le texte cible. Ces derniers sont effectivement tout aussi flexibles. Je propose de traduire « goddam » par « câlisse » :

[...] I couldn't see a goddam thing<sup>399</sup>. →[...] je voyais câlissement rien.  
I hated that goddam Elkton Hills<sup>400</sup>. → J'haïssais cette câlisse d'école-là.

<sup>393</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 124-125.

<sup>394</sup> Voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacré québécois*, p. 112.

<sup>395</sup> Voir Jakobson, cité dans M. Lung, *Swearing: A Cross-Cultural Study*, p. 21.

<sup>396</sup> G. Laperrière, « Un nouvel objet d'étude : le sacré », p. 228. L'auteur joint ici les théories avancées par Vincent, puis par Légaré et Bougaïeff.

<sup>397</sup> Voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacré québécois*, p. 216.

<sup>398</sup> C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacré québécois*, p. 218.

<sup>399</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 143.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 14.

She knows the goddam movie by hearth<sup>401</sup> [...]. → Elle connaît le câlisse de film par cœur [...].

Quant à « hell », je lui réserve « criss » :

Then I got the hell out<sup>402</sup>. → Pis j'ai décrissé.  
 He was sore as hell<sup>403</sup>. → Il était crissement pissé.  
 Helluva pretty girl<sup>404</sup>. → Une criss de belle fille.

Le terme « damn », interchangeable avec « goddam »<sup>405</sup>, est lui aussi très fréquent.

Lorsque qu'il se présente sous forme d'adjectif, je suggère la traduction « osti » :

She had this big damn Doberman pinscher<sup>406</sup>. → Elle avait un osti de gros doberman.  
 But this damn article I started reading made me feel almost worst<sup>407</sup>. → Mais l'osti d'article que j'avais commencé à lire me faisait me sentir presque pire.  
 You have a damn good sense of humor<sup>408</sup> [...]. → T'as un osti de bon sens de l'humour [...].

« Osti » étant un sacre moins malléable que « câlisse » et « criss », il se limite souvent aux formes nominale et adjectivale. Lorsque « damn » est utilisé comme un adverbe, il devient difficile d'utiliser cette solution systématiquement. Si le texte source s'y prête, le favoriser a l'avantage de conserver l'effet de répétition qu'on trouve dans l'original :

She's really damn good<sup>409</sup>. → Osti qu'elle danse bien.

Dans le cas contraire, je propose de remplacer l'adverbe « damn » par « criss » :

[...] the room was too damn hot<sup>410</sup>. → [...] il faisait crissement trop chaud dans la chambre.

Je suggère également de traduire l'expression récurrente « to give a damn » par « s'en câlisser ».

He didn't even give a damn if his coat got all bloody<sup>411</sup>. → Même qu'il se câlissait que son manteau soit plein de sang.

---

<sup>401</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 67.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>405</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 175.

<sup>406</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 31.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 74.

En optant une fois de plus pour « câlisse » et « criss », le puissant effet de répétition de l'original est conservé.

Pour ce qui est des expressions « for Chrissake » et « for God's sake », employées sous forme d'interjection en début ou en fin de phrases, je tends respectivement vers les traductions « tabarnac » et « sacrement ».

For Chrissake, Holden<sup>412</sup>. → *Tabarnac* Holden.

I've never asked her, for God's sake<sup>413</sup>. → J'lui ai jamais *demandé*, sacrement.

Le *swearing* profane de *Catcher* sert pour sa part à souligner l'intensité et l'émotion de façon précise. J'en reviens aux exemples de « bastard » et de « sonuvabitch », qui marquent la colère du narrateur<sup>414</sup>. « Asshole » et « trou de cul » fonctionnent de façon similaire :

He didn't hesitate to horn on my date, the bastard<sup>415</sup>. → Il a pas hésité à s'immiscer dans ma date. Asshole.

But I wouldn't visit that sonuvabitch Morrow for all the dough in the world<sup>416</sup> [...] → Je visiterais pas ce trou d'cul de Morrow-là pour tout le cash du monde [...].

De la même manière, la locution « my ass » signale l'objection incrédule. Elle peut être traduite par l'équivalent direct « mon cul<sup>417</sup> » :

Game, my ass<sup>418</sup>. → Un jeu, mon cul.

J'en arrive à la dernière caractéristique du *swearing* tel qu'il se manifeste dans *Catcher* : les expressions qui sont associées à ce phénomène linguistique appartiennent au langage *formulaic*. En d'autres termes, elles résistent à l'analyse sémantique et grammaticale, leur signification étant convenue<sup>419</sup>. Holden emploie beaucoup ce type d'expressions, qui sont partagées par l'ensemble des adolescents de son époque<sup>420</sup>. Le sacré et le juron étant désémantisés, on les retrouve eux aussi au sein d'expressions figées. J'ai déjà donné l'exemple de « to chuck the crap » et de sa traduction « dire de la

<sup>412</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 41.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>414</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 176.

<sup>415</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 128.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>417</sup> « Cul », dans DesRuisseaux, *Dictionnaire des expressions québécoises*, p. 154 : « ...mon cul ! Tu parles ! Tu veux rire ! Exprime le doute. »

<sup>418</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 8.

<sup>419</sup> Voir M. Lung, *Swearing: A Cross-Cultural Study*, p. 19.

<sup>420</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 175.

marde ». Je propose comme autres exemples les locutions synonymes « like hell » et « like a bastard », qui remplacent toutes deux l'adverbe « beaucoup », ainsi que leurs équivalents « en criss » et « en chien<sup>421</sup> » :

It was raining like hell<sup>422</sup> [...] → Il pleuvait en criss [...].  
 [...] it began to rain like a bastard<sup>423</sup>. → [...] il s'est mis à pleuvoir en chien.

La locution « like hell » et sa traduction « criss » peuvent également signaler l'objection incrédule, tout comme leurs synonymes profanes « my ass » et « mon cul » :

Like hell it is<sup>424</sup>. → Tu te crisses de moi.

Comme c'est le cas pour « hell », seul le contexte d'énonciation permet de départager les deux acceptions de « criss ».

### 2.3 Traduction du slang

Afin de reconduire la dimension subversive du roman, il importe également de trouver des solutions appropriées au deuxième élément le plus controversé du texte. Je propose donc de reprendre l'analyse sociolinguistique effectuée dans le premier chapitre et de mettre en contraste les différentes caractéristiques du slang et du jeune vernaculaire québécois. Penchons-nous d'abord sur l'attribut le plus complexe du slang américain : le slang marque l'adhésion du locuteur à une sous-culture qui se définit par opposition à la culture dominante, ce qui donne à son discours un ton de rébellion. Rappelons qu'Holden, par son appartenance à la jeune génération de son époque, se rattache à un groupe périphérique<sup>425</sup> qui utilise le slang de manière particulièrement fréquente<sup>426</sup>. Rappelons également que son affiliation à la classe élevée lui permet d'employer adroitement différents registres de langue. Cette double appartenance inscrit plus précisément son discours dans le vernaculaire des adolescents instruits du Nord-Est américain<sup>427</sup>.

<sup>421</sup> « Chien », dans L. Bergeron, *Dictionnaire de la langue québécoise*, p. 128 : « En chien, comme le chien – beaucoup. ».

<sup>422</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 78.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>424</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 22.

<sup>425</sup> Voir L. Andersson et P. Trudgill, *Bad Language*, p. 65.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>427</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 173.

J'ai exprimé plus haut pourquoi la langue de Brébeuf est une ressource plus adéquate que le joul pour traduire l'habile jeu de registres du narrateur. Or, l'une des caractéristiques principales de ce vernaculaire, soit l'utilisation du français et de l'anglais dans une même phrase, sert également à marquer l'appartenance du locuteur à une sous-culture québécoise jeune et éduquée<sup>428</sup>. Ce recours aux emprunts sème la controverse au sein de la culture dominante, encore marquée par les combats de la Révolution tranquille. Mandia, qui analyse la langue des personnages des films de Dolan, soulève que

Le joul permettait au peuple aliéné de se libérer en attendant l'indépendance. Ce qui choque chez Dolan, malgré le fait que la classe ouvrière québécoise n'ait plus les mêmes contours que dans les années 1960, c'est que ce sont souvent les personnages issus de la bourgeoisie ou de la génération montante et non des personnages appartenant à la classe ouvrière qui pratiquent l'alternance des codes<sup>429</sup> [...].

Ainsi, la langue de Brébeuf offre une représentation linguistique réaliste, mais provoque des réactions négatives liées à la valeur symbolique et sociolinguistique des emprunts à l'anglais<sup>430</sup>. J'ai démontré à quel point les tensions diglossiques entre le français et l'anglais ont marqué l'identité québécoise jusqu'à la Révolution tranquille. Encore aujourd'hui, la culture dominante tend à classer les emprunts en deux catégories : les anglicismes « d'assimilés » et les anglicismes « de snobisme »<sup>431</sup>. La première catégorie existe parce qu'historiquement, une relation étroite lie les emprunts à l'ignorance, à la pauvreté et à la domination subie<sup>432</sup>. Les emprunts de la deuxième catégorie n'ont rien avoir avec une mauvaise maîtrise du français. Ils servent de ressource stylistique au locuteur bilingue<sup>433</sup>. Dans une étude sociolinguistique réalisée en 1999, Bouchard remarque que, déjà à l'époque, cette catégorie d'emprunts est surtout utilisée par « des jeunes des couches supérieures de la société<sup>434</sup> » malgré l'existence d'équivalents français et qu'elle est donc associée au snobisme. Plutôt que de combler

---

<sup>428</sup> Voir M. Chevrier, « Les français imaginaires (et le réel franglais) »; M. Bock-Côté, « Le franglais : le raffinement des colonisés »; Y. Mccan, « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués ».

<sup>429</sup> V. Mandia, « Le septième art hors des frontières nationales », p. 118-119.

<sup>430</sup> Voir C. Bouchard, *On emprunte qu'aux riches*, p. 11.

<sup>431</sup> Voir P. Larrivée, cité dans V. Mandia, « Le septième art hors des frontières nationales », p. 117.

<sup>432</sup> Voir C. Bouchard, *On emprunte qu'aux riches*, p. 15-16.

<sup>433</sup> Voir P.-A. Mather, « Une analyse sociolinguistique du film *Les Amours imaginaires* de Xavier Dolan ».

<sup>434</sup> C. Bouchard, *On emprunte qu'aux riches*, p. 16.

une lacune lexicale<sup>435</sup>, elle exprime une identité plurielle<sup>436</sup> ou une proximité avec une culture prestigieuse<sup>437</sup>, ici américaine.

Les conclusions de Bouchard me semblent encore valides aujourd'hui. En effet, les détracteurs de la langue de Brébeuf joignent souvent ces deux conceptions de l'anglicisme lorsqu'ils critiquent le vernaculaire de la jeune génération. Nathalie Petrowski s'exclame que « dissoudre la langue du conquérant dans sa langue maternelle comme un morceau de sucre dans le café, c'est s'élever au-dessus de la plèbe, c'est être suprêmement cool et en contrôle de sa propre aliénation<sup>438</sup> ». Mathieu Bock-Côté écrit :

Les colonisés : on aurait préféré garder ce terme au musée de l'aliénation québécoise. Il redevient toutefois pertinent. Il ne désigne plus des Elvis Gratton à l'ancienne. Mais des gens comme il faut, qui se prennent plus souvent pour la crème de la jeunesse mondialisée, et qui ont décidé de parler français et anglais dans la même phrase pour nous le faire savoir. En franglisant, il croient envoyer un signal : nous sommes cosmopolites<sup>439</sup>.

Revenons ici au slang d'Holden. Ce dernier place le narrateur au cœur des deux grands conflits générationnels de son siècle, durant lesquels la jeune génération américaine utilise le vernaculaire pour marquer un puissant rejet des valeurs de leurs aînés et de la culture dominante. La langue de Brébeuf fonctionne d'une manière analogue, particulièrement en ce qui concerne l'utilisation du franglais. Un débat social se crée autour des œuvres de plusieurs jeunes artistes. Les chroniqueurs donnent une forte teneur politique à leur hybridité<sup>440</sup>. Petrowski, dans une chronique sur le roman *Charlotte before Christ*, demande : « Soublière va-t-il continuer à dynamiter sa langue jusqu'à ce que mort linguistique s'ensuive ? Si c'est le cas, il ferait bien de rejoindre le Tea Party au plus vite.<sup>441</sup> » Christian Rioux commente sur le vernaculaire de Dead Obies : « Que ce créole soit de plus en plus revendiqué politiquement comme une langue à promouvoir dans un contexte où l'anglais est déjà la langue hégémonique, c'est, oui... un suicide.<sup>442</sup> »

<sup>435</sup> Voir C. Bouchard, *On emprunte qu'aux riches*, p. 35.

<sup>436</sup> Voir P.-A. Mather, « Une analyse sociolinguistique du film *Les Amours imaginaires* de Xavier Dolan ».

<sup>437</sup> Voir C. Bouchard, *On emprunte qu'aux riches*, p. 34.

<sup>438</sup> N. Petrowski, « Charlotte anyways... ».

<sup>439</sup> M. Bock-Côté, « Le franglais : le raffinement des colonisés ».

<sup>440</sup> Voir M. Chevrier, « Les français imaginaires (et le réel franglais) »; M. Bock-Côté, « Le franglais : le raffinement des colonisés »; Y. Mccan, « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués ».

<sup>441</sup> N. Petrowski, « Charlotte anyways... ».

<sup>442</sup> C. Rioux, « J'rape un suicide... ».

Or, les artistes dont il est question semblent trouver plus important d'inscrire leurs textes dans la réalité linguistique de leur époque que de prendre un parti politique et identitaire précis. Soublière affirme ainsi : « La réalité est comme ça, et il faut arrêter de se fermer les yeux. Je parle comme ça avec mes amis, les jeunes partout au Québec parlent comme ça.<sup>443</sup> » Yes Mccan, du groupe Dead Obies, déclare :

On a couché ce langage-là sur disque parce qu'il était là. Autour de nous. Pour ma part, je ne l'ai jamais revendiqué comme langage du futur. Je ne l'ai jamais imposé à personne. J'ai juste mis ce mélange de couleurs-là dans ma palette parce que je retrouve ces teintes-là dans le paysage que je tente de peindre. M'importe si vous le trouvez laid, mon portrait<sup>444</sup>.

Chez ces jeunes artistes comme chez Salinger, la subversion de la forme dépasse celle du message.

L'emploi du français donne au discours un ton de rébellion parce que, comme le slang de *Catcher*, il inscrit ses locuteurs au sein d'un conflit de valeurs axé sur la langue. Bouchard écrivait en 1998 :

[...] il existe aujourd'hui un clivage dans la société québécoise entre les jeunes générations et les plus âgées dans le rapport qu'elles ont avec la langue, les quadragénaires formant un groupe intermédiaire. Les plus âgés, ceux qui étaient adultes ou adolescents dans les années 1950 et 1960, restent profondément marqués par la crise identitaire et la forte insécurité linguistique de cette époque, ils ne semblent pas très conscients des réels progrès dans la maîtrise du code normatif qui se sont réalisés dans les jeunes générations, leurs commentaires montrent qu'ils ont au contraire l'impression d'une dégradation<sup>445</sup>.

À l'époque, une séparation s'effectue entre la jeune génération et leurs aînés, membres de la culture dominante qui adhèrent à une idéologie protectionniste de la langue française. Une coupure similaire s'observe encore aujourd'hui, alors que plusieurs commentateurs continuent de souscrire à cette idéologie traditionnelle. Rioux parle ainsi de « l'anglicisation fulgurante de la métropole<sup>446</sup> » montréalaise. Marc Chevrier affirme que « [p]ar habitude, par réflexe congénital, le Québécois typique est celui qui ne peut faire deux ou trois phrases sans y mettre de l'anglais, un mot, une expression, une intonation, une tournure syntaxique, comme si le français ne pouvait se suffire à lui-même pour

<sup>443</sup> A. Soublière, cité dans J. Lapointe, « Charlotte before Christ : brasser la cage ».

<sup>444</sup> Y. Mccan, « Dead Obies et le français : la réplique aux offusqués ».

<sup>445</sup> C. Bouchard, *La Langue et le nombril*, p. 9.

<sup>446</sup> C. Rioux, « Servitude volontaire ».

exprimer quoi que ce soit<sup>447</sup> ». Bock-Côté s'inquiète qu'« au quotidien, de plus en plus de Québécois peinent à parler, à créer en français. Comme si chaque fois qu'ils voulaient dire quelque chose de fondamental, ou d'excitant, ou de transgressif, ils devaient passer à l'anglais<sup>448</sup> ».

Pourtant, au moment où écrit Bouchard, l'avancée des conditions socioéconomiques<sup>449</sup>, la croissance du taux de scolarisation et les lois linguistiques<sup>450</sup> des soixante dernières années permettent déjà à la jeune génération de maîtriser mieux que jamais les codes de sa langue<sup>451</sup>. Selon la théoricienne, la langue courante se « désanglicise » malgré les interférences du bilinguisme<sup>452</sup>. Shana Poplack tire des conclusions similaires dans une étude plus récente. D'après ses recherches, les emprunts spontanés à l'anglais représentent moins de 1 % du vocabulaire des francophones. Ils sont souvent utilisés dans un contexte d'alternance codique, sont presque automatiquement francisés sur le plan grammatical et syntaxique et à peine 7 % d'entre eux entrent dans l'usage oral ou écrit. L'Office québécois de la langue française appuie d'ailleurs ces découvertes, qu'il inclut dans les annales de son colloque sur les anglicismes en octobre 2016<sup>453</sup>. Ainsi, les jeunes Québécois demeurent « plus détachés, moins angoissés par rapport à la langue que ne l'étaient leurs parents et leurs grands-parents<sup>454</sup> ». Ils affichent une relation plus détendue avec l'anglais.

Ce clivage idéologique peut notamment être attribué à deux visions opposées du bilinguisme. Selon Wallace Lambert, le bilinguisme « soustractif » se manifeste dans un contexte diglossique. Pour le groupe dont la langue est hiérarchiquement « inférieure », l'apprentissage de la langue seconde « supérieure » peut mener à la perte de la langue maternelle<sup>455</sup>. C'est le cas au Québec avant les années 1960. Cette vision négative du bilinguisme est décrite textuellement par certains commentateurs s'opposant à la langue

---

<sup>447</sup> M. Chevrier, « Les français imaginaires (et le réel franglais) ».

<sup>448</sup> M. Bock-Côté, « Le franglais : le raffinement des colonisés ».

<sup>449</sup> Voir C. Bouchard, *On emprunte qu'aux riches*, p. 15-16.

<sup>450</sup> *Id.*, *La Langue et le nombril*, p. 13.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>453</sup> Voir S. Poplack, citée dans J.-B. Nadeau, « La fausse menace ».

<sup>454</sup> C. Bouchard, *La Langue et le nombril*, p. 8.

<sup>455</sup> Voir W. Lambert, cité dans H. Sierra Sallas, *Le bilinguisme chez les familles montréalaises d'origine mexicaine : soustractif ou additif?*, p. 6-7.

de Brébeuf. Bock-Côté écrit par exemple : « Dans les faits, une langue mange progressivement l'autre. L'anglais bouffe le français<sup>456</sup>. » Chevrier renchérit :

L'anglais n'est donc pas une simple langue seconde, que l'on parle par culture et enrichissement personnels [...]. Dès son tout jeune âge, le Québécois apprend, souvent de ses parents mêmes, que sa langue maternelle est une langue déjà seconde, sans avenir, handicapée et même handicapante, et qu'il faudra coûte que coûte se mettre à l'anglais s'il veut se tailler une place sous le soleil boréal nord-américain<sup>457</sup>.

Or, les apports de la Révolution tranquille permettent aux nouvelles générations d'évoluer dans un environnement où le statut sociopolitique du français n'est plus inférieur. Les jeunes Québécois tendent donc à vivre un bilinguisme « additif ». Ce dernier se manifeste lorsque les deux langues en contact sont utilisées et valorisées. Le locuteur peut alors employer à la fois la langue maternelle et la langue seconde tout en maintenant son identité ethnolinguistique et en affichant une attitude positive envers chacune. Dans un tel contexte, l'apprentissage de la langue seconde est lié à un élargissement du répertoire linguistique<sup>458</sup> et des ressources stylistiques<sup>459</sup>. C'est le cas des locuteurs de la langue de Brébeuf, qui considèrent l'hybridité comme une force créative<sup>460</sup>. Dolan invite les Québécois à « arrêter d'avoir peur » et à « accepter la richesse du bilinguisme<sup>461</sup> ». Yes Mccan s'oppose à la vision du franglais comme « un langage qui en remplacerait un autre ». Pour lui, il ne s'agit pas d'« une perte de langage », mais d'« un ajout<sup>462</sup> ».

Le rappeur résume d'ailleurs parfaitement le rapport à la langue plus détendu des jeunes générations dans sa réponse « aux Christian Rioux et aux Mathieu Bock-Côté » :

Non, je ne suis pas personnellement inquiet pour la situation du français au Québec. Quand je sors de chez moi, il m'est possible d'être compris en français pas mal partout. [...] Ça se peut que j'aie manger des dumplings dans Chinatown pis que le serveur ait de la misère, à un moment donné. C'est correct. Je ne me sens pas en danger. On se trouve un terrain commun. Je sais qui je suis, d'où je viens. Je ne ressens pas le besoin de m'affirmer dans la négation de l'autre pour survivre. Je ne me suis jamais senti minimisé, limité, ou entravé par le fait de vivre en français à

<sup>456</sup> M. Bock-Côté, « Le franglais : le raffinement des colonisés ».

<sup>457</sup> M. Chevrier, « Les français imaginaires (et le réel franglais) ».

<sup>458</sup> Voir W. Lambert, R. Landry et R. Allard, cités dans H. Sierra Sallas, *Le bilinguisme chez les familles montréalaises d'origine mexicaine : soustracif ou additif?*, p. 6-7.

<sup>459</sup> Voir V. Mandia, « Le septième art hors des frontières nationales », p. 111.

<sup>460</sup> Voir P.-A. Mather, cité dans V. Mandia, « Le septième art hors des frontières nationales », p. 119.

<sup>461</sup> X. Dolan, cité dans V. Mandia, « Le septième art hors des frontières nationales », p. 115-116.

<sup>462</sup> Y. Mccan, « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués ».

Montréal. J'en remercie les combattants avant moi, parce que ça n'a pas toujours été le cas, ça été un combat, je le sais<sup>463</sup>.

Bien sûr, ces changements sont encore récents et le français reste minoritaire à l'échelle continentale. Le statut de la langue demeure une préoccupation constante au Québec<sup>464</sup>. L'attitude laxiste des nouvelles générations est souvent interprétée comme une trahison au sein de la culture dominante. Certains commentateurs reprochent par exemple à Dolan de « trahir sa langue maternelle<sup>465</sup> ». Rioux critique Dead Obies en affirmant que « [s]elon eux, la défense du Québec est dépassée<sup>466</sup> ». Qui plus est, l'aspect générationnel de cette trahison est soulevé par plusieurs chroniqueurs. Petrowski décrit *Charlotte before Christ* comme « l'histoire d'une nouvelle génération d'enfants rois qui déserte les repères de l'ancienne, vomit le nationalisme pour mieux embrasser la culture américaine, [...] tout cela en métissant sa langue d'anglais façon Radio Radio sans avoir la licence acadienne pour le faire<sup>467</sup> ». Chevrier dépeint une « jeunesse avide de succès, qui peine à apprendre un français grammatical » et qui « prend pour modèles des parvenus décomplexés, qui vont du français vers l'anglais souvent dans la même phrase, dont la fortune et la célébrité se sont édifiées dans le monde anglo-américain<sup>468</sup> ».

Les jeunes artistes critiqués soulignent eux-mêmes la rupture générationnelle que l'on sent dans leurs œuvres. Soublière déclare : « Je ne veux rien enlever à la Révolution tranquille, mais pour moi ce n'est pas l'année zéro du Québec comme on nous la présente souvent<sup>469</sup> ». Dolan décrit sa génération comme

[...] une minorité importante, suffisante pour apporter des changements importants et qui est très consciente des enjeux actuels, qui veut se détourner un peu des vieux tics entre francophones et anglophones au Québec [...] et qui comprend que la protection de l'identité québécoise, ça commence par l'ouverture aux autres identités<sup>470</sup>.

Yes Mccan est plus catégorique :

Notre ambivalence de langage, notre hybride, notre mixité est d'abord un refus de prendre part à votre monde [...] Dead Obies se donne le droit d'exister en dehors du

<sup>463</sup> Y. Mccan, « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués ».

<sup>464</sup> Voir C. Bouchard, *La Langue et le nombril*, p. 17.

<sup>465</sup> V. Mandia, « Le septième art hors des frontières nationales », p. 113.

<sup>466</sup> C. Rioux, « J'rape un suicide... ».

<sup>467</sup> N. Petrowski, « Charlotte anyways... ».

<sup>468</sup> M. Chevrier, « Les français imaginaires (et le réel franglais) ».

<sup>469</sup> A. Soublière, cité dans J. Lapointe, « Charlotte before Christ : brasser la cage ».

<sup>470</sup> X. Dolan, cité dans V. Mandia, « Le septième art hors des frontières nationales », p. 115.

paradigme, en-deçà de la superstructure anglo-franco qui gouverne la culture québécoise depuis des décennies, sans renouveau du discours, sans perspectives fraîches<sup>471</sup>.

Cette dernière citation me mène au nerf de la controverse qui entoure *Catcher*. Le slang du roman positionne le narrateur dans le conflit générationnel de son époque. Ce faisant, il remet en question l'autorité de la génération dominante. Il signale l'adhésion exclusive des membres de la génération rebelle à un nouveau code de valeurs. La langue de Brébeuf agit de façon similaire. Yes Mccan décrit le franglais comme un « langage codé », une « affaire d'initiés », un « terrain commun à moi et ceux qui participent à ma culture, qui partagent des valeurs et des expériences analogues aux miennes<sup>472</sup> ». Il s'agit ainsi d'une ressource de traduction ayant le potentiel de donner aux jeunes lecteurs québécois le sentiment d'avoir un accès privilégié au texte<sup>473</sup>, comme c'est le cas pour l'original. Bien sûr, certaines attaques envers l'« American way of life » – notamment le patriotisme américain et l'échec des dirigeants sociaux de l'après-guerre à fournir un modèle d'avenir cohérent – ne peuvent être reconduites que de manière contextuelle et thématique dans le texte cible<sup>474</sup>. Cela étant dit, l'utilisation du franglais est certainement une atteinte à la « Québécois way of life ».

En effet, selon Mela Sarkar, le discours dominant québécois tend à effacer la réelle complexité linguistique qui règne dans la province au profit de la notion d'unilinguisme francophone. Sarkar étudie le hip hop montréalais actuel, qui s'oppose selon elle à ce modèle en utilisant les ressources du langage oral et du multilinguisme, offrant un nouveau modèle d'identification sociale<sup>475</sup>. Or, si l'on se fie aux violentes réactions rapportées ci-dessus, les conclusions de Sarkar peuvent être appliquées à d'autres formes artistiques impliquant l'utilisation du franglais. Tout comme celle du hip-hop montréalais, la langue de Brébeuf remet donc en question le modèle identitaire et culturel proposé par les figures d'autorité de l'idéologie traditionnelle. Pour reprendre les mots de Yes Mccan, le franglais est « un remaniement, c'est une création, une

<sup>471</sup> Y. Mccan, « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués ».

<sup>472</sup> *Ibid.*

<sup>473</sup> Voir S. J. Whitfield, « Cherished and cursed », p. 595.

<sup>474</sup> Notons que la condamnation des défauts de la société américaine est un thème récurrent de la littérature québécoise depuis la Révolution tranquille (voir P. A. Bourque, « L'Américanité du roman québécois », p. 14-15).

<sup>475</sup> Sarkar ne se limite pas à la question de l'hybridité linguistique entre le français et l'anglais, mais je me concentre sur cet élément, qui est au cœur de mon propos.

rébellion<sup>476</sup> ». Il est par conséquent porteur d'une dimension subversive qui le rend particulièrement approprié à la traduction du slang de *Catcher*.

Qu'en est-il des autres caractéristiques de ce phénomène linguistique ? Le slang est de nature informelle. Dans *Catcher*, l'informalité est d'abord soulignée par une forte inscription de l'oralité dans le support écrit du roman. Le vernaculaire envahit par exemple la narration, procédé encore rare à l'époque. Dans le cadre d'une réactualisation du vernaculaire dans le texte cible, cet aspect innovateur peut difficilement être reconduit. Depuis les années 1960, il est fréquent de le rencontrer dans le roman québécois. Il est cependant possible de brouiller les frontières entre l'oralité et l'écriture par des procédés correspondant à ceux du texte source. Un tel contexte favorise l'utilisation du français, qui est intrinsèquement lié à la langue orale.

Les références au langage parlé abondent dans la narration de *Catcher* et peuvent aisément être reproduites dans la traduction :

If you really want to hear about it<sup>477</sup> [...]. → Si vous voulez vraiment en entendre parler [...].

Il en va de même des nombreuses formules qui rythment le discours à la manière de signes de ponctuation. « And all », « or something », « or anything » et « I really did » peuvent être traduites de manière assez systématique par des équivalents comme « pis toute », « ou quelque chose », « ou rien » et « pour vrai ». Les mots et syllabes placés en italiques peuvent également être reconduits dans le texte cible pour mieux reproduire le rythme de la parole :

[...] I practically 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 *ears*—her whole face except her mouth and all<sup>478</sup>. → [...] j'me suis pratiquement assis sur ses *genoux*, en fait. Là, elle s'est *vraiment* mise à pleurer et ça pas pris deux secondes que je l'embrassais partout – *n'importe* où. Ses yeux, son *nez*, son front, ses sourcils, ses *oreilles* pis toute – sa face au complet sauf sa bouche pis toute.

La transcription d'éléments phoniques est une question plus complexe. Certaines contractions verbales sont courantes dans l'anglais écrit, par exemple « I'm », « she's », « it's », « they're », etc. D'autres, comme « Spencer'd », « wouldn't've » ou « I'd've »,

<sup>476</sup> Y. Mccan, « Dead Obies et le français : la réplique aux offusqués ».

<sup>477</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 1.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 79.

sont tellement inhabituelles qu'elles suggèrent qu'Holden parle plutôt qu'il n'écrit. À la lecture de romans récents écrits dans la langue de Brébeuf, je remarque que les contractions verbales demeurent un marqueur d'oralité majoritairement limité aux dialogues. La présence de contractions à la première personne du singulier dans la narration du texte cible, par exemple « j'suis », est donc un signe adéquat d'informalité. Des contractions moins courantes risqueraient soit de nuire à la lisibilité du texte, soit d'interférer dans le jeu de registres du protagoniste en lui donnant un niveau trop familier, étant combinées à une forte utilisation de sacres, de jurons et d'emprunts à l'anglais<sup>479</sup>.

Quant au « eye dialect », il peut être reproduit dans la traduction sans trop de difficulté. Le procédé est notamment utilisé dans le cadre du *swearing*, par exemple pour les termes « helluva », « goddam » et « sunovabitch ». Au Québec, la transcription des sacres se base sur leur prononciation vernaculaire plutôt que sur leur prononciation officielle<sup>480</sup>. Traduire « helluva » par « criss » (« Christ ») et « goddam » par « câlisse » (« calice ») est une solution qui s'apparente fortement au « eye dialect »<sup>481</sup>. Pour ce qui est de « sonuvabitch », il s'agit encore une fois d'adopter la prononciation vernaculaire de la traduction « trou de cul ». Le *Dictionnaire des expressions québécoises* propose l'orthographe « trou d'cul<sup>482</sup> ». Cette solution est particulièrement appropriée, car elle se rapproche du phénomène de contraction verbale atténué dans le texte cible.

Le slang de *Catcher* est également défini par un caractère temporaire qui l'ancre dans le temps et l'espace. La nature temporaire du franglais est elle aussi relevée par Bouchard. Selon la linguiste, les emprunts de prestige sont surtout adoptés par les adolescents, qui sont particulièrement sensibles aux effets de modes. Comme ces emprunts ne comblent aucune lacune lexicale, chaque génération d'adolescents privilégie

<sup>479</sup> Voir G. Lane-Mercier, « La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture ».

<sup>480</sup> Voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacre québécois*, p. 33.

<sup>481</sup> Dans le cas spécifique de « goddam » (mélange de « God » et « damn »), il pourrait être tentant de se tourner vers le phénomène d'agglutination des sacres. Or, des termes comme « câliboire » (« câlisse » et « ciboire ») ou « câlistie » (« calice » et « ostie »), en plus d'être rarement utilisés par les jeunes générations, servent à camoufler les mots tabous trop crus (voir C. Légaré et A. Bougaïeff, *L'Empire du sacre québécois*, p. 49). Ce procédé d'atténuation s'apparente plus à des euphémismes comme « jeez » et « gosh » qu'à la représentation graphique d'un phénomène oral. D'ailleurs, puisqu'aucun processus d'atténuation n'est utilisé dans *Catcher*, aucun dérivé de sacres ne devrait être utilisé dans la traduction, pas même les très populaires « sti », « câline » et « tabarnouche ».

<sup>482</sup> P. DesRuisseaux, *Dictionnaire des expressions québécoises*, p. 466.

les anglicismes capables de désigner sa réalité spécifique<sup>483</sup> et d'« exprimer une sorte de solidarité et de culture commune qui perdent toute raison d'être lorsqu'on atteint l'âge adulte<sup>484</sup> ». Puisque de nouveaux emprunts apparaissent avec chaque génération, le franglais est en mesure d'informer le lecteur sur l'époque et le lieu de production d'un texte.

Holden donne un nombre impressionnant d'informations sur le contexte sociolinguistique dans lequel il vit grâce à l'utilisation du mot « swell ». Il s'agit de l'un des termes de basic slang les plus largement utilisés par les adolescents de sa génération. En plus de l'ancrer dans le temps et l'espace, il signale clairement son allégeance dans le conflit générationnel en cours<sup>485</sup>. Si je me fie aux nombreuses chroniques citées plus haut, toute phrase contenant un mélange de français et d'anglais est en mesure de transmettre des informations analogues. Le franglais souligne effectivement le parti pris du jeune locuteur québécois contemporain en faveur d'une redéfinition linguistique, identitaire et sociale.

Or, le narrateur de *Catcher* – qui utilise le terme « swell », mais qui est l'un des premiers représentants de la culture « cool » – se situe à l'aube d'un changement linguistique qui accompagne le passage d'une jeune génération contestataire à une autre<sup>486</sup>. Cette dimension est unique au contexte sociolinguistique américain des années 1950 et ne trouve pas d'équivalent direct dans le contexte sociolinguistique québécois. S'il me semble logique d'utiliser un mot anglais pour évoquer le conflit idéologique qui sépare les différentes générations québécoises actuelles, je ne pense pas qu'il existe de termes aussi forts que « swell » ou « cool », reconnus par l'ensemble de la génération rebelle pour être sémantiquement liés à son nouveau système de valeurs. Il importe pourtant de trouver une traduction systématique à « swell ». L'emprunt « cool », qui est généralisé et qui est utilisé dans le même sens qu'aux États-Unis<sup>487</sup>, pourrait constituer une solution adéquate. Sa présence dans un ouvrage de référence comme le *Larousse*

<sup>483</sup> Voir C. Bouchard, *On emprunte qu'aux riches*, p. 35.

<sup>484</sup> C. Bouchard, *On emprunte qu'aux riches*, p. 35-36.

<sup>485</sup> Voir R. L. Moore, « We're Cool, Mom and Dad Are Swell: Basic Slang and Generational Shifts in Values », p. 65-66.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 69-71.

<sup>487</sup> « Cool », dans H. Goursau, *Dictionnaire des anglicismes*, p. 77 : « Calme, détendu, tranquille, décontracté, bien, positif, gentil, doux, agréable, sympa(thique), zen, équanime, mollo. ».

indique cependant que son emploi généralisé a été recensé<sup>488</sup>, ce qui lui enlève son caractère subversif. Je propose donc plutôt l'emprunt « blood ». Dans l'usage actuel, il est interchangeable avec « cool »<sup>489</sup> et, par extension, avec « swell » :

It was a swell song<sup>490</sup>. → Ben blood, comme chanson.  
 The kid was swell<sup>491</sup>. → Le kid était blood.  
 Swell to see *you*<sup>492</sup>. → C'est blood de *te* voir.  
 I felt swell, for a change<sup>493</sup>. → J'me sentais blood, pour une fois.

« Swell » est pourtant loin d'être la seule expression slang qu'Holden partage avec une majorité des adolescents de son époque. L'idée est ici de trouver des solutions de traduction potentielles aussi populaires et polyvalentes que celles du texte source<sup>494</sup> en favorisant les québécismes et, surtout, les emprunts à l'anglais. Commençons par les locutions verbales les plus fréquentes. « To be killed by something/someone » souligne l'émotion positive ou négative du locuteur. Je propose la traduction *écœurant/écœurer*. Le québécisme réfère à une gamme d'émotions tout aussi vaste sous forme d'adjectif. Il prend généralement un sens plus négatif sous forme de verbe<sup>495</sup> :

Kids always have to meet their friends. That kills me<sup>496</sup>. → Un kid, ça doit toujours aller rejoindre ses amis. Je trouve ça écœurant.  
 They kill me, those guys<sup>497</sup>. → Ces gars-là m'écœurent.

« To drive someone crazy » souligne l'aversion, alors que « to be crazy about something/someone » signale l'affection. Afin de conserver l'ambivalence du terme *crazy*, je suggère de traduire les deux expressions par le québécisme *capoter*, qui signifie

<sup>488</sup> « Cool », dans *Larousse*, <https://bit.ly/2YjDepb>, page consultée le 24 juin 2019.

<sup>489</sup> « Être blood », dans *La Parlure*, <https://bit.ly/2GsFbJz>, page consultée le 24 juin 2019 : « Adjectif. Qui définit une personne ou une situation comme étant grisante, cool, agréable ».

<sup>490</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 71.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>494</sup> Voir D. P. Costello, « The Language of *The Catcher in the Rye* », p. 176-177.

<sup>495</sup> L. Bergeron, *Dictionnaire de la langue québécoise* : « *Écœurant, e*. Fantastique. », p. 195; « *Écœurant*. Un salaud. », p. 196; « *Écœurer*. Fatiguer. Achaler. Importuner. », p. 196; « *Écœurer (s')*. Se décourager. », p. 196. *La Parlure* : « *Écœurant*. Utiliser dans le dialecte québécois pour exprimer une grande satisfaction. », <https://bit.ly/2lJvAqi>; « *Écœurer*. Déranger, ennuyer. », <https://bit.ly/2kuCijV>, pages consultées le 24 juin 2019. M. Bélanger, *Petit guide du parler québécois* : « *Écœurant, e*. C'est génial, dans le langage des jeunes. » et « *Personne dégoûtante, mal intentionnée.* » (p. 48); « *Écœurer*. Être arrogant, chiant. » (p. 48).

<sup>496</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 119.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 128.

« [v]ivre une émotion forte, s’emballer : de panique, d’amour, de surprise, de colère, etc.<sup>498</sup> ».

It drove him crazy when you broke any rules<sup>499</sup>. → Ça le faisait capoter quand on brisait les règles.

I’m not too crazy about sick people<sup>500</sup>. → J’capote pas trop sur le monde malade.

« To be/get sore » peut être remplacé par l’emprunt au slang américain « être pissed », signifiant être contrarié ou fâché<sup>501</sup> :

He was sore as hell. He was really furious<sup>502</sup>. → Il était crissement pissed. Il était vraiment furieux.

Il en va de même pour « to give someone a buzz » et « caller<sup>503</sup> » :

I felt like giving somebody a buzz<sup>504</sup>. → J’avais envie de caller quelqu’un.

Pour ce qui est de l’expression « to horse around », elle signifie « plaisanter » ou « s’embrasser/se caresser ». Je suggère la solution systématique « se faire du fun »<sup>505</sup> :

I call people a « prince » quite often when I’m horsing around. It keeps me from getting bored or something<sup>506</sup>. → Je traite souvent le monde de « prince » pour me faire du fun. Ça m’empêche de m’ennuyer ou quelque chose.

We horsed around a little bit in the cab on the way over to the theater<sup>507</sup>. → On s’est fait un peu de fun dans le taxi, en chemin vers le théâtre.

Poursuivons avec les adjectifs slang les plus récurrents du roman. Je propose de remplacer « lousy » par l’emprunt « lame », qui a sensiblement la même signification<sup>508</sup> :

If you take her to a lousy movie, for instance, she knows it’s a lousy movie<sup>509</sup>. → Mettons que le film que tu l’amènes voir est lame, elle se rend compte que le film est lame.

<sup>498</sup> « Capoter », dans *La Parlure*, <https://bit.ly/2YsZTiL>, page consultée le 24 juin 2019.

<sup>499</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 41.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>501</sup> « Pissed » dans *Merriam-Webster Dictionary*, <https://bit.ly/2te5BLQ>, page consultée le 24 juin 2019 : « Angry, irritated. »

<sup>502</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 41.

<sup>503</sup> « Caller » dans *La Parlure*, <https://bit.ly/319qjYJ>, page consultée le 24 juin 2019 : « Verbe se définissant par appeler. Appeler quelqu’un [...]. »

<sup>504</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 59.

<sup>505</sup> Il est également possible d’utiliser deux traductions distinctes : le québécoisisme « niaiser » et l’emprunt « necker ». Cette solution nuit cependant à l’effet de répétition de l’original.

<sup>506</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 24.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>508</sup> « Lame » dans *Lexico US dictionary*, <https://bit.ly/2KawxRb>, page consultée le 24 juin 2019 : « uninspiring and dull » et « socially inept ». « Lame » dans *Merriam-Webster*, <https://bit.ly/2IdyLkf>, page consultée le 24 juin 2019 : « inferior » ou « contemptible, nasty ».

<sup>509</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 67.

« Corny » peut être traduit par le québécoisme « quétaine », qui signifie « être (faire) vieux jeux, banal, de mauvais goût<sup>510</sup> » :

He started off with about fifty corny jokes, just to show us what a regular guy he was<sup>511</sup>. → Il a commencé avec, genre, une cinquantaine de jokes quétaines, juste pour nous montrer à quel point c'est un gars comme les autres.

« Crumby » peut être remplacé par « dégueulasse ». Le terme n'est pas exclusif au Québec et sa présence dans un ouvrage de référence comme le *Larousse* indique que son emploi généralisé a été recensé. Il est cependant précédé de la mention « populaire », ce qui dénote son informalité<sup>512</sup> :

With his crumby old razor<sup>513</sup>. → Avec son vieux rasoir dégueulasse.

L'adjectif « crazy » est plus ambigu, car il souligne l'émotion positive ou négative du locuteur par rapport à l'objet auquel il est adjoind. Je suggère donc la traduction « débile ». Pour l'ensemble de la francophonie, le terme pris dans son sens familier réfère à quelque chose de négatif, soit de stupide, d'idiot, de bête<sup>514</sup>. Dans l'usage québécois, le mot est ambivalent lorsqu'il désigne quelque chose d'étrange ou d'intense<sup>515</sup>. Il prend une connotation positive lorsqu'il est utilisé dans le sens d'incroyable, de formidable, de génial, d'absurde ou de désopilant<sup>516</sup> :

She likes those kind of crazy hats<sup>517</sup>. → Elle aime ce genre de chapeaux débiles-là.  
In the first place, I certainly don't enjoy seeing him in that crazy cemetery<sup>518</sup>. → D'abord, j'aime certainement pas le voir dans ce cimetière débile-là.

L'adjectif « phony » est un cas particulier. Il s'agit de l'insulte la plus forte et la plus éthiquement chargée de *Catcher*, le terme étant lié à l'inauthenticité, à l'hypocrisie et aux conventions de classes qu'Holden condamne. Le lecteur en vient ainsi à l'associer étroitement au narrateur et, plus largement, au roman et à la critique de l'« American way

<sup>510</sup> « Quétaine », dans P. DesRuisseaux, *Dictionnaire des expressions québécoises*, p. 392.

<sup>511</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 16.

<sup>512</sup> « Dégueulasse », dans le *Larousse*, <https://bit.ly/2me314D>, page consultée le 10 septembre 2019 : « D'une malpropreté dégoûtante; repoussant, sale [...] », « Répugnant moralement; ignoble, révoltant [...] » ou « Très mauvais [...] ».

<sup>513</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 30.

<sup>514</sup> « Débile », dans le *Larousse*, <https://bit.ly/2kIcK2I>, page consultée le 10 septembre 2019.

<sup>515</sup> « Débile mental », dans *La Parlure*, <https://bit.ly/2mfl4Yd> page consultée le 10 septembre 2019.

<sup>516</sup> « Débile », dans P. DesRuisseaux, *Dictionnaire des expressions québécoises*, p. 165.

<sup>517</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 18.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 18.

of life » qu'Holden émet<sup>519</sup>. Toutes ces nuances peuvent difficilement être rendues par un seul mot français. Je propose donc de conserver le terme « phony » dans le texte cible. Le slang étant associé à la créativité linguistique, cette solution idiosyncrasique a le potentiel de souligner le caractère hybride de la langue de Brébeuf et, par extension, du jeune lectorat québécois<sup>520</sup> :

For instance, they had this headmaster, Mr. Hass, that was the phoniest bastard I ever met in my life<sup>521</sup>. → Mettons le directeur, Mr. Hass. C'est l'asshole le plus phony que j'ai jamais rencontré de ma vie.

Pour ce qui est des noms slang les plus fréquents de *Catcher*, « dough » peut être remplacé par l'emprunt « cash<sup>522</sup> » :

They didn't have too much dough<sup>523</sup>. → Ils avaient pas vraiment de cash.

« Moron » peut être traduit par le québécoisme « moron », qui désigne lui aussi une personne stupide<sup>524</sup>.

He was a real moron<sup>525</sup>. → Un vrai moron.

Finalement, en ce qui concerne les locutions adverbiales, je suggère de traduire « like mad » et « like a madman » par la locution « en malade<sup>526</sup> », qui peut elle aussi se substituer aux adverbes « beaucoup » ou « fortement » :

Boy, I was shaking like a madman<sup>527</sup>. → Man, je shakais en malade.

A couple of minutes later, he was snoring like mad<sup>528</sup>. → Une couple de minutes après, il ronflait en malade.

« So hot » et « too hot », qui prennent la place de l'adverbe « bien », peuvent être remplacés par l'emprunt « full ». Ce marqueur de l'intensif est particulièrement prisé par la jeunesse québécoise<sup>529</sup>.

<sup>519</sup> Voir C. Ohmann et R. Ohmann, « Reviewers, Critics, and *The Catcher in the Rye* », p. 28-30.

<sup>520</sup> Voir T. C. Spear, « La plume bifide, le cœur québécois. L'usage de l'anglais chez les écrivains québécois francophones », p. 72.

<sup>521</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 117.

<sup>522</sup> « Cash » dans P. DesRuisseaux, *Dictionnaire des expressions québécoises*, p. 94 : « Angl. argent comptant ».

<sup>523</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 5.

<sup>524</sup> « Moron », dans M. Bélanger, *Petit guide du parler québécois*, p. 140.

<sup>525</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 102.

<sup>526</sup> « Malade », dans P. DesRuisseaux, *Dictionnaire des expressions québécoises*, p. 286. Selon DesRuisseaux, l'expression « c'est malade » est associée à un fort sentiment positif et « rouler en malade » à une grande vitesse. On constate ainsi le potentiel intensif de la locution « en malade ».

<sup>527</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 193.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 49.

This next part I don't remember so hot<sup>530</sup>. → J'me rappelle pas full de la suite.  
 The trouble was, I couldn't concentrate too hot<sup>531</sup>. → Le problème, c'est que j'arrivais pas full à me concentrer.

Outre ces expressions largement partagées par la jeunesse de l'époque, Holden fait parfois preuve d'une grande originalité linguistique. Son vernaculaire rencontre ainsi une autre des caractéristiques du slang américain, dont le renouvellement est assuré par la créativité de ses utilisateurs. L'Abbé observe que les jeunes Montréalais réactualisent eux aussi leur vernaculaire, soit pour répondre à des besoins linguistiques que la langue standard ne comble pas, soit pour des raisons ludiques<sup>532</sup>. Ainsi, le langage idiomatique des jeunes Québécois donne toute la latitude nécessaire pour traduire les idiosyncrasies du narrateur. Prenons d'abord l'adjectif « old », qu'Holden adjoint au nom de presque tous les personnages du roman en hommage à *The Great Gatsby*. L'hybridité inhérente à la langue de Brébeuf permet de conserver la référence littéraire intacte dans le texte cible. D'autres expressions idiosyncrasiques n'apparaissent qu'une seule fois dans le roman. Je propose de rester très proche de la formulation originale afin d'accorder la plus grande place possible à l'altérité du texte source et de rendre visibles les traces d'interférences qui découlent de la confrontation des différents codes linguistiques, culturels et sociaux<sup>533</sup>.

[...] a nice old man that didn't know his ass from his elbow<sup>534</sup>. → [...] un gentil p'tit vieux qui faisait pu la différence entre son cul et son coude.  
 He started handling my exam paper like it was a turd or something<sup>535</sup>. → Il s'est mis à feuilleter mon examen comme si c'était un étron ou quelque chose.  
 He put my goddam paper down then and looked at me like he's just beaten the hell out of me in ping-pong or something<sup>536</sup>. → Il a déposé mon câlisse d'examen et m'a regardé comme s'il venait de me battre au ping-pong ou quelque chose.  
 That guy Morrow was about as sensitive as a goddamn toilet seat<sup>537</sup>. → Ce gars-là était à peu près aussi sensible qu'un câlisse de bol de toilette.  
 Old Marty was like dragging the Statue of Liberty around the floor<sup>538</sup>. → Old Marty était comme en train de trainer la Statue de la Liberté sur le dancefloor.

<sup>529</sup> Voir C. Bilodeau, *Des moyens d'expression de l'intensité dans le langage des jeunes Québécois*, p. 138.

<sup>530</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 43.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>532</sup> Voir F. L'Abbé, *Description du lexique appartenant au vernaculaire des jeunes adultes de 17 à 25 ans habitant dans les quartiers Est de Montréal*, p. 171-172.

<sup>533</sup> Voir S. Simon, *Le Trafic des langues*, p. 19-20.

<sup>534</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 8.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 74.

She had some Navy officer with her that look like he had a poker up his ass<sup>539</sup>. →  
Elle était avec un officier de la Marine qui avait l'air d'avoir un tisonnier dans le cul.

Reste à étudier une dernière caractéristique du slang, soit son utilisation consciente. Le langage d'Holden se standardise lorsqu'il s'adresse au lecteur ou lorsqu'il est confronté à certaines conventions sociales. Il se sert parfois d'expressions plus soutenues pour parler de réalités qu'il désigne ailleurs à l'aide du slang. Il se tourne vers la glose pour mieux se faire comprendre de certains interlocuteurs. Il rapporte les opinions négatives d'autrui sur son vernaculaire. Il commente à maintes reprises son propre langage ainsi que celui des personnages qu'il rencontre. Il admet être linguistiquement influencé par autrui. Tous ces indices de lucidité peuvent être associés à la maîtrise de différents registres de langue. Or, cette dernière est intrinsèque à la langue de Brébeuf. Yes Mccan exprime clairement qu'il ne parle son vernaculaire qu'avec d'autres initiés. Lorsqu'il s'adresse à des individus hors de ce cercle linguistique précis, il trouve nécessairement « un terrain commun [...] pour communiquer<sup>540</sup> ». La réponse des jeunes artistes québécois aux critiques des chroniqueurs mentionnés plus haut indique d'ailleurs qu'ils sont conscients des réactions suscitées par leur vernaculaire. Par conséquent, tous les indices de lucidité de l'original peuvent être reproduits avec la même nuance dans le texte cible.

Voilà qui conclut le deuxième et dernier chapitre de ce volet critique. En étudiant la place que l'altérité et le vernaculaire ont graduellement prise dans la littérature québécoise, ainsi que le rôle de la traduction dans le polysystème littéraire de la province, j'ai pu souligner les points de convergences entre les contextes socioculturels et sociolinguistiques américains et québécois. J'ai ainsi pu mettre en évidence le potentiel d'une traduction du texte source « en québécois ». En gardant ces points de convergence en tête, puis en me référant à l'analyse sociocritique proposée dans le premier chapitre, j'ai dégagé deux solutions de traduction particulièrement appropriées aux éléments les plus controversés du langage de *Catcher*. Je me suis d'abord concentrée sur la traduction du *swearing* par les phénomènes du sacré et du juron. Je me suis ensuite tournée vers la traduction du slang par la langue de Brébeuf, qui se caractérise entre autres par l'emploi

<sup>539</sup> J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, p. 86.

<sup>540</sup> Y. Mccan, « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués ».

que les jeunes Québécois éduqués font aujourd'hui du franglais. Ces deux ressources linguistiques, employées de façon plus subversive qu'identitaire, permettent selon moi de transmettre la dimension contestataire de l'original. Il s'agit maintenant de mettre en œuvre ces deux solutions dans le volet traduction de ce mémoire. Les quatre nouvelles retenues constituent les premières ébauches d'un style qui deviendra la signature de Salinger. Le présent volet critique est ainsi utile à la traduction réactualisée du jeune vernaculaire que l'on y retrouve.

## Volet traduction

### Le dernier jour avant la guerre<sup>541</sup>

Le Technical Sergeant John F. Gladwaller Jr., matricule 32325200, porte des pantalons de flanelle gris, une chemise blanche au col ouvert, des chaussettes Argyle, des brogues bruns et un chapeau brun foncé au ruban noir. Il est assis, les pieds sur son bureau, un paquet de cigarettes à portée de main. D'une minute à l'autre, sa mère lui apportera un morceau de gâteau au chocolat et un verre de lait.

Le plancher est couvert de livres. Des livres ouverts, des livres fermés, des livres à succès, des livres sans succès, des livres classiques, des livres démodés, des livres offerts en cadeau à Noël, des livres de bibliothèque, des livres empruntés.

À l'instant présent, le sergent parcourt le studio du peintre Mikhailov, accompagné d'Anna Karénine et du comte Vronsky. Il y a quelques minutes, il se tenait debout avec le père Zossima et Alyosha Kamarazov, dans le portique situé au-dessous du monastère. Il y a une heure, il traversait les grands terrains tristes de Jay Gatsby, né James Gatz. Le sergent cherche à terminer sa visite du studio de Mikhailov rapidement. Il veut avoir le temps de s'arrêter au coin de la 5th et de la 46th Street, où un policier massif du nom Ben Collins attendra avec lui qu'une fille du nom d'Edith Dole passe en voiture... Il y a tant de gens que le sergent souhaite revoir, tant d'endroits qu'il vaille la peine de...

— Voilà ! annonce sa mère, qui arrive avec le gâteau et le lait.

*Trop tard, pense-t-il. Time's up. J'peux peut-être les amener avec moi. Chef, j'ai amené mes livres. J'vais tirer sur personne pour le moment. Allez-y guys. Moi j'vous attends ici avec les livres.*

— Oh, thanks, maman, dit-il en s'extirpant du studio de Mikhailov. Ça l'air taste.

Sa mère pose le plateau sur la table.

— Le lait est gelé, dit-elle, créant une anticipation qui amuse toujours son fils.

---

<sup>541</sup> Ce texte est une traduction de la nouvelle « Last Day of the Last Furlough », écrite par J. D. Salinger et publiée dans le n° 216 de *The Saturday Evening Post* en juillet 1944 (p. 26-27, p. 61-62 et p. 64).

Puis elle s'assoit sur un tabouret près de sa chaise. Elle observe son visage. Elle observe sa main fine et familière se refermer sur la fourchette. Elle observe, observe, aime.

Il prend une bouchée de gâteau et s'aide d'une gorgée de lait, qui est effectivement gelé. Pas mauvais.

— Pas mauvais, commente-t-il.

— Y est dans le frigo depuis ce matin, répond sa mère, heureuse du compliment déguisé. À quelle heure le p'tit Corfield arrive, mon cœur ?

— Caulfield. Y est pas p'tit, maman. Y a vingt-neuf ans. J'le rejoins à six heures à la gare. On a-tu encore du gaz ?

— J'pense pas, non, mais ton père m'a dit de te dire que les coupons sont dans la boîte à gants. Y dit qu'y en a assez pour six gallons.

Mrs. Gladwaller s'aperçoit soudain du désordre qui règne au sol.

— Tu vas ramasser tes livres avant de partir, hein Babe ?

— Mmm, confirme Babe sans enthousiasme, la bouche pleine de gâteau.

Il avale et prend une autre gorgée de lait. *Man*, qu'il est gelé.

— Mattie finit l'école à quelle heure ? demande-t-il.

— Vers trois heures, j'pense. Oh, Babe, va la chercher, s'il te plaît ! Elle va être toute énervée. Dans ton uniforme pis toute.

— J'peux pas mettre l'uniforme, dit Babe en mastiquant. J'vais prendre le traîneau.

— Le traîneau ?

— Yup.

— Ben, mon doux ! Un garçon de vingt-quatre ans sur un traîneau.

Babe se lève, prend son verre et boit le reste du lait. Il est *vraiment* gelé. Il esquivé les livres sur le plancher, comme un porteur de ballon qui se déplace au ralenti. Il se rend à la fenêtre. Il l'ouvre grand.

— Tu vas attraper ton coup de mort, Babe.

— Nah.

Il prend une poignée de la neige qui s'est accumulée sur le rebord de la fenêtre et l'entasse dans ses mains. Elle est mouillée, parfaite pour faire des balles.

— T'es tellement fin avec Mattie, remarque sa mère, pensive.

- Good kid, répond Babe.
- Qu'est-ce qu'il faisait le p'tit Corfield avant d'être dans l'armée ?
- Caulfield. Y réalisait trois émissions de radio : *I Am Lydia Moore*, *Quest for Life*,  
pis *Marcia Steele, M.D.*
- J'écoute tout le temps *I Am Lydia Moore*, répond Mrs. Gladwaller avec  
enthousiasme. C'est une jeune femme vétérinaire.
- Y est aussi écrivain.
- Oh, un écrivain ! C'est le fun pour toi, ça. Est-ce qu'y est ben sophistiqué ?  
La boule de neige fond dans les mains de Babe. Il la lance par la fenêtre.
- C'est un bon gars. Y a un p'tit frère dans l'armée qui s'est fait renvoyer de plein  
d'écoles parce qu'y coule toute. Y en parle souvent. Tout le temps à faire  
semblant qu'y le trouve fêlé.
- Babe, ferme la fenêtre. S'il te plait, dit Mrs. Gladwaller.

Babe ferme la fenêtre et marche jusqu'à sa penderie. Il l'ouvre avec désinvolture. Tous ses complets sont accrochés sur des cintres, sans qu'il puisse les voir parce qu'ils sont enveloppés dans des housses de papier goudronné. Il se demande s'il pourra les reporter un jour. *Vanity*, pense-t-il, *thy name is Gladwaller*. Il songe à toutes les filles assises dans un million de bus, marchant dans un million de rues, présentes à un million de partys bruyants, qui ne l'ont jamais vu dans son manteau blanc. Celui que Dr. Weber et Mrs. Weber lui ont ramené des Bermudes. Même Frances ne l'a jamais vu. Il doit entrer dans une pièce où elle se trouve en portant son manteau blanc. Quand il est avec elle, il se sent toujours tellement ordinaire, avec un nez plus gros et long que jamais. Mais dans son manteau blanc... Elle le trouverait écœurant dans son manteau blanc.

- J'ai fait nettoyer pis repasser ton manteau blanc avant de le ranger, lui dit sa mère.

Babe est légèrement irrité à l'idée qu'elle puisse lire dans ses pensées. Il enfle son débardeur bleu marin par-dessus sa chemise, puis sa veste en suède.

- Le traîneau est où, mom ? demande-t-il
- Dans le garage, j'imagine, répond sa mère.

Babe s'arrête à côté du tabouret où elle est toujours assise, où elle continue d'observer, d'aimer. Il lui tape doucement l'avant-bras.

- À tantôt, bois pas trop, dit-il.

— Bois pas trop !

À la fin du moins d'octobre, on pouvait déjà tracer des mots sur les fenêtres avec ses doigts. Maintenant que le mois de novembre est bien avancé, la ville de Valdosta, dans l'État de New York, est enterrée sous le blanc. Un blanc à courir à sa fenêtre, un blanc à prendre une grande bouffée d'air frais, un blanc à jeter ses livres d'école dans le vestibule et à se lancer dans la neige. Pourtant, quand la cloche de l'école sonne cet après-midi-là, quelques élèves passionnées – toutes des filles – restent à l'intérieur et écoutent l'adorable Miss Galtzer lire un autre chapitre de *Wuthering Heights*. Babe attend donc, assis sur son traîneau. *Come on Mattie*, pense-t-il. *J'ai pas beaucoup de temps*.

Soudainement, la grande porte de l'école s'ouvre. Douze à quatorze fillettes se bousculent, se fraient un chemin jusqu'à dehors en bavardant et en criant. Babe les observe et met en doute leur statut d'intellectuelles. Peut-être qu'elles n'ont pas aimé *Wuthering Heights*. Peut-être qu'elles ne sont restées que pour monter en grade, que pour s'attirer les bonnes grâces de leur professeure. Mais pas Mattie. *J'suis sûr qu'elle capote sur le livre*, pense Babe. *J'suis sûr qu'elle veut que Cathy marie Heatcliff, pas Linton*.

Il aperçoit Mattie, qui l'aperçoit au même moment. Le visage de sa sœur s'illumine, plus brillant qu'il ne l'a jamais vu. Il serait prêt à traverser cinquante guerres pour revoir cette expression. Mattie se lance dans une course folle, elle s'enfonce jusqu'aux genoux dans la neige vierge et épaisse.

— Babe ! crie-t-elle. Câline !

— Allo Mat. Allo, kid, dit Babe d'une voix douce. J'me suis dit que ça te tenterait peut-être de faire un tour de traîneau.

— Câline !

— Pis, *Wuthering Heights* ? demande Babe.

— C'est bon ! Tu l'as-tu déjà lu ?

— Yup.

— J'veux que Cathy marie Heatcliff. Pas l'autre niaiseux, Linton. Y me gosse tellement, dit Mattie. Câline ! J'savais pas que t'allais venir ! Maman t'as dit à quelle heure j'finissais ?

— Oui. Monte sur le traîneau, j'vais te tirer.

— Non. J’vais marcher avec toi.

Babe se penche et s’empare de la corde du traîneau. Puis il marche vers la rue, dans la neige, Mattie à ses côtés. Les autres enfants, le reste du groupe de *Wuthering Heights*, les regardent s’éloigner. Babe se dit : *J’suis fait pour ça. J’suis plus heureux que je l’ai jamais été. C’est mieux que mes livres, c’est mieux que Frances, c’est mieux pis c’est plus grand que moi. All right. Y peuvent ben me tirer dessus, tous les sneaky snipers japonais que j’ai vu dans les news reels. J’m’en fous.*

Ils arrivent à la rue. Babe ramène la corde vers lui, l’attache hors de portée et enjambe le traîneau.

— J’vais monter en premier, dit-il en s’installant. Ok. Grimpe sur mon dos, Mat.

— Descend pas Spring Street, dit Mattie d’un ton nerveux. Descend pas Spring Street, Babe.

Spring Street débouche sur Locus, et Locus est constamment traversée par des automobiles et des camions. Les grands garçons, les durs, ceux qui sacrent et qui jurent, sont les seuls à descendre Spring Street. L’an dernier, Bobby Earhardt en était mort. Son père avait récupéré le corps, Mrs. Earhardt pleurait, tout ça.

Babe dirige l’avant du traîneau vers Spring Street et se prépare.

— Grimpe sur mon dos, répète-t-il à Mattie.

— Descend pas Spring. J’peux pas descendre Spring, Babe. J’ai promis à papa une fois. Y serait pissed. J’veux dire plus déçu que pissed.

— C’est correct Mattie, dit Babe. C’est correct si t’es avec moi. Tu peux lui dire que t’étais avec moi.

— Descends pas Spring. Descends pas Spring Babe. Pourquoi on descend pas Randolph Avenue ? Randolph aussi est blood !

— C’est correct, Mattie. J’t’niaiserais pas. Avec moi, c’est correct.

Mattie se décide soudainement. Elle grimpe sur le dos de son frère, place ses livres sous son ventre.

— Prête ? demande Babe.

Elle n’arrive pas à lui répondre.

— Tu shakes , réalise enfin Babe.

— Non !

- Oui, tu shakes ! On est pas obligé de descendre Spring, Mattie.
- Non. J'shake pas. J'te jure.
- Oui, réplique Babe. Tu shakes. Tu peux te lever. C'est correct. Lève-toi, Mat.
- J'suis ok ! répond Mattie. J'te jure, Babe. J'te jure ! Regarde !
- Non. Lève-toi ma puce.

Mattie se lève. Babe l'imitte et frappe les patins du traineau pour en faire tomber la neige.

- J'peux descendre Spring avec toi, Babe. J'te jure. J'peux descendre Spring avec toi, affirme anxieusement Mattie.
- J'sais, lui répond son frère. J'sais.  
*J'suis plus heureux que je l'aie jamais été, pense-t-il.*
- Come on. Randolph est aussi l'fun que Spring. Même mieux.  
Il prend sa petite sœur par la main.

Lorsque Babe et Mattie arrivent à la maison, ils sont accueillis par le Corp. Vincent Caulfield, vêtu de son uniforme. Le jeune homme est pâle, il a de larges oreilles et une opération d'enfance a laissé une cicatrice blanche sur son cou. Il a un sourire merveilleux, qu'il n'utilise que rarement.

- Comment allez-vous ? demande-t-il en ouvrant la porte, impassible. Si vous venez relever le compteur à gaz, vous vous êtes trompé d'adresse. On chauffe pas au gaz ici, on brûle les enfants. Comme on a toujours fait. Bonne journée.

Il referme tranquillement la porte. Babe place une jambe dans l'embrasure, mais son invité s'applique à lui donner un violent coup de pied.

- Ouch ! J'pensais que t'arrivais avec le train de six heures !
- Entrez ! dit-il. La maîtresse de la maison va vous servir du gâteau full drabe.
- Old Vince ! s'écrit Babe en lui serrant la main.
- Qui est cette demoiselle ? demande Vincent en regardant Mattie, qui semble légèrement apeurée. Mais c'est Matilda ! se répond-il à lui-même. Matilda, plus besoin d'attendre avant de nous marier. J'vous aime depuis cette soirée à Monte Carlo où vous avez porté votre dernière couche. Cette guerre ne peut pas durer encore bien...

— Mattie, interrompt Babe tout sourire, j'te présente Vincent Caulfield.

— Allo, répond Mattie, bouche bée.

Mrs. Gladwaller se tient près de la cheminée, l'air perplexe.

— J'ai une sœur de ton âge, confie Vincent à Mattie. Elle a pas ta grande beauté, mais elle est probablement beaucoup plus intelligente.

— C'est quoi ses notes ? demande Mattie.

— Trente en arithmétique, vingt en orthographe, quinze en histoire, pis zéro en géographie. Elle arrive pas à avoir d'aussi bonnes notes en géographie que dans les autres matières, répond Vincent.

Babe est heureux de la façon dont Vincent parle à Mattie. Il savait qu'il serait sympathique avec elle. Mattie s'esclaffe.

— C'est les pires notes.

— All right, dit Vincent. Vu que t'es tellement intelligente, tu vas être capable de répondre à ça. Si A a trois pommes et que B s'en va à trois heures, combien de temps ça prend à C pour ramer cinq mille miles à contre-courant en étant bloqué au nord par le Chili ?... Dites-lui pas la réponse, Sergeant. L'enfant doit apprendre à réfléchir par elle-même.

— Come on, on monte, dit Babe en tapant son ami dans le dos. Allo mom ! Vincent a dit que ton gâteau était drabe.

— Y en a mangé deux morceaux.

— Tes sacs sont où ? demande Babe à son invité.

— En haut, les jolis, répond Vincent en suivant Babe dans l'escalier.

— Babe m'a dit que vous êtes écrivain, Vincent ! crie Mrs. Gladwaller avant qu'ils atteignent le deuxième étage.

Vincent se penche au-dessus de la rampe.

— Non non. J'suis chanteur d'opéra, Mrs. Gladwaller. Et vous serez heureuse de savoir que j'ai amené l'ensemble de mon œuvre avec moi.

— C'est-tu toi le gars qui est dans *I Am Lydia Moore* ? lui demande Mattie.

— C'est *moi* Lydia Moore. J'ai rasé ma moustache.

- Pis, Vince. Comment c'était New York ? demande Babe, une fois Vincent et lui confortablement installés dans sa chambre, une cigarette à la main.
  - On peut savoir pourquoi vous êtes en habits civils, Sergeant ?
  - J'me suis remis au sport. J'suis allé faire du traîneau avec Mattie. Mais sérieux. Comment c'était New York ?
  - Plus de calèches. Y se sont débarrassés des calèches après que j'me suis enrôlé. Vincent s'empare d'un livre qui traîne par terre et en examine la couverture.
  - Les livres, dit-il, du mépris dans la voix. J'les lisais toute, avant. Standish, Alger, Nick Carter. Être booksmart m'a jamais rien donné. Souviens-toi de ça, p'tit gars.
  - J'vais m'en rappeler. Mais arrête de niaiser, comment c'était New York ?
  - C'était bad, Sergeant. Mon frère Holden est disparu. La lettre est arrivée pendant que j'étais là.
  - Non, Vincent ! s'exclame Babe en descendant les pieds de son bureau.
  - Oui, répond Vincent, feignant de feuilleter le livre qu'il tient. J'le croisais souvent au Joe College Club au coin de la 18th pis de la 3rd, à New York. C'était un bar pour les kids qui vont à l'université pis à la prep school. J'y allais juste pour savoir où y était, quand y rentrait pour les vacances de Noël pis de Pâques. J'trainais ma date dans le bar pour le chercher, pis j'finissais toujours par le trouver dans le fond de la salle. Le kid le plus bruyant, le plus paqueté de la place. Les autres kids s'en tenaient à la bière, lui buvait du scotch. J'lui demandais : « T'es-tu correct, le moron ? Tu veux-tu rentrer à la maison ? T'as-tu besoin de cash ? » Pis y me répondait : « Naaa. Pas moi, Vince. Pas moi. Allo, dude. Allo. C'est qui, ta chick ? » J'le laissais là, mais j'm'inquiétais. J'me rappelais tous les étés débiles, tous les étés perdus où il agissait comme un fêlé, où y laissait ses maillots de bain en bloc humide en bas de l'escalier au lieu de les accrocher sur la corde à linge. J'les ramassais tout le temps pour lui, parce que j'faisais la même chose à son âge.
- Vincent ferme le livre qu'il fait semblant de feuilleter. D'un geste théâtral, il saisit la lime rangée dans la poche de son blouson et commence à travailler ses ongles.
- Est-ce que ton père chasse les invités de la table quand leurs ongles sont pas propres ?

- Oui.
- Qu'est-ce qu'y enseigne ? Tu me l'as dit, mais j'ai oublié.
- La biologie.... Y avait quel âge, Vincent ?
- Vingt ans.
- Neuf ans de plus jeune que toi, calcule Babe sans but. Est-ce que tes parents...  
J'veux dire, est-ce tes parents savent que t'es déployé à l'étranger la semaine prochaine ?
- Non, répond Vincent. Les tiens ?
- Non. J'imagine que j'vais devoir leur dire demain matin, avant que le train parte.  
J'sais pas comment le dire à ma mère. Elle a les yeux pleins d'eau dès que quelqu'un mentionne le mot « gun ».
- T'as-tu eu du fun, Babe ? demande Vincent avec sérieux.
- Ouais, full... répond Babe. Les cigarettes sont derrière toi.  
Vincent agrippe le paquet.
- T'as-tu beaucoup vu Frances ? demande-t-il.
- Oui. Elle est merveilleuse, Vince. Les parents l'aiment pas, mais moi j'la trouve merveilleuse.
- T'aurais peut-être dû la marier, répond Vincent avant de changer brusquement de sujet. Y avait même pas vingt ans, Babe. Pas avant le mois prochain. J'ai tellement envie de tuer que j'tiens pu sur ma chaise. Tu trouves pas ça ironique ?  
J'suis reconnu pour être pissou. J'ai réussi à éviter les fist fights toute ma vie, juste en sachant utiliser mes mots. Pis là, j'veux régler ça en tirant du gun. Qu'est-ce tu penses de ça ?
- Babe reste silencieux pendant un instant, puis demande :
- T'as-tu eu du fun... J'veux dire avant la lettre ?
- Non. J'ai pu de fun depuis que j'ai vingt-cinq ans. J'aurais dû me marier à vingt-cinq ans. J'suis rendu trop vieux pour aborder les filles que j'connais pas dans les bars, ou pour make-out avec elles dans les taxis.
- T'as pas vu Hellen du tout ? demande Babe.
- Non. De ce que j'comprends, elle attend la visite d'un p'tit inconnu avec le gentleman qu'elle a marié.

— Nice, ironise Babe.

Vincent sourit.

— J'suis content de te voir, Babe. Merci de m'avoir invité. Les G.I. doivent se tenir serrés ces jours-ci, surtout ceux qui sont amis. Ça fait pu de sens d'être avec des civils. Y savent pas tout ce qu'on sait, pis nous, on est pu habitué à ce qu'y savent. Ça marche pas full.

Babe acquiesce et prend une bouffée de cigarette, d'un geste pensif.

— J'savais pas vraiment c'était quoi l'amitié avant d'être dans l'armée. Toi, Vince ?

— Pas pantoute. Pis c'est ce qu'y a de meilleur. Ou presque.

La voix de Mrs. Gladwaller retentit du bas de l'escalier, jusqu'à la chambre.

— Babe ! Ton père est là ! Venez souper !

Les deux soldats se lèvent.

Le repas est terminé, mais le professeur Gladwaller monologue à table. Il a combattu « la dernière fois » et a entrepris de familiariser Vincent avec les épreuves que les soldats de « la dernière fois » ont subies. Vincent, en bon fils d'acteur, écoute avec l'expression compétente d'un second rôle qui partage la scène avec la vedette du spectacle. Babe reste assis et regarde sa cigarette brûler, portant occasionnellement sa tasse de café à ses lèvres. Mrs. Gladwaller observe Babe sans écouter son mari. Elle cherche à déchiffrer son expression, se remémore l'époque où son visage était encore rond et rose, se remémore l'été où son visage est devenu long, intense et mystérieux. Elle se dit qu'il a le meilleur visage de la famille. Moins beau que celui de son père, mais le meilleur. Mattie est cachée sous la table et détache les lacets de Vincent. Lui reste immobile, la laisse faire, feint de ne se rendre compte de rien.

— Des coquerelles, dit le professeur avec éloquence. Partout où on mettait les pieds, des coquerelles.

— Jack, s'il te plait, interrompt Mrs. Gladwaller d'une voix distraite. On est à table.

— Partout où on mettait les pieds, répète son mari. Impossible de s'en débarrasser.

— Un vrai fléau, répond Vincent.

Babe, irrité que son ami doive formuler une série de remarques superficielles pour faire plaisir à son père, interrompt soudainement la conversation.

— Pa, j’veux pas avoir l’air de te faire la morale, mais des fois, tu parles de la dernière guerre comme si c’était un genre de jeu. Un jeu dégueu pis rough par lequel la société de ton temps départageait les p’tits gars des hommes. Vous parlez toute de même, les gars de la dernière guerre. J’veux pas être fatiguant avec ça, mais même si vous êtes toute d’accord pour dire que la guerre, c’est l’enfer... J’sais pas... Vous avez toute l’air de vous penser un peu supérieurs d’y avoir participé. J’ai l’impression que les soldats allemands qui ont combattu en même temps que vous en parlent de la même façon, ou y pensent de la même façon, pis que quand Hitler a provoqué cette guerre-là, les Allemands de la jeune génération étaient prêts à prouver qu’y étaient égaux, si c’est pas meilleurs que leurs pères.

Babe s’arrête un instant, pèse ses mots.

— Cette guerre-là, j’y crois. Si c’était pas le cas, j’serais allé bûché du bois à un camp pour objecteurs de conscience. J’crois qu’on doit tuer les Nazis, pis les Fascistes, pis les Japs, parce que j’ai aucune autre solution. Mais j’crois – plus que j’ai jamais cru en quelque chose – que tous ceux qui se battent dans cette guerre-là ont l’obligation morale de se la fermer quand ça va être fini, de pu jamais en parler. Y est temps qu’on laisse les morts mourir en vain. God knows que ça s’est jamais passé autrement anyways.

Babe serre son poing gauche sous la table.

— Mais si on revient, si les soldats allemands reviennent, si les soldats anglais reviennent, pis les Japs, pis les Français, pis toute les autres soldats, si on se met toute à parler, à écrire, à peindre, à faire des films sur l’héroïsme, pis les coquerelles, pis les trous de tirailleurs, pis le sang, ben les nouvelles générations vont toujours être condamnées à connaître de nouveaux Hitler. Les p’tits gars ont jamais pensé qu’on pouvait mépriser la guerre, qu’on pouvait pointer les soldats dans livres d’histoire pis rire d’eux. Si les p’tits gars allemands avaient appris à mépriser la violence, Hitler aurait été obligé d’apprendre à tricoter pour réchauffer son égo.

Babe s’arrête, craignant de s’être terriblement ridiculisé en face de son père et de Vincent. Mais son père et Vincent ne disent rien. Mattie émerge soudainement de sous la table et se tortille jusqu’à sa chaise, seule complice d’une blague que personne ne connaît

encore. Vincent secoue ses pieds, puis lui jette un regard accusateur. Les lacets de son soulier droit sont attachés aux lacets de son soulier gauche.

— Tu trouves-tu que je parle à travers mon chapeau, Vincent ? demande Babe, un peu gêné.

— Nope. Mais j’pense que t’en demandes trop à la nature humaine.

Le professeur Gladwaller sourit à pleines dents.

— J’voulais pas idéaliser mes coquerelles.

Il rit et tout le monde rit avec lui. Tout le monde sauf Babe, qui éprouve un léger ressentiment à l’idée que ses convictions les plus profondes puissent amuser le reste de la table. Vincent regarde son ami, comprend sa frustration, l’aime énormément.

— Ce que je veux vraiment savoir, lance-t-il, c’est avec qui j’ai une date ce soir. Qui.

— Jackie Benson, lui répond Babe.

— Oh, c’est une ben jolie fille, Vincent, affirme Mrs. Gladwaller.

— À vous entendre, Mrs. Gladwaller, j’suis sûr qu’elle est full ordinaire.

— Non, elle est jolie... Hein Babe ?

Babe acquiesce de la tête, repensant à sa tirade. Il se sent immature et complètement ridicule. Ce qu’il a dit est vide et banal.

— Attendez, le nom me dit quelque chose, se rappelle Vincent. C’est pas une de tes anciennes flammes ?

— Babe est sorti avec deux ans, répond Mrs. Gladwaller d’un ton affectueux, possessif. C’est une fille superbe. Tu vas l’aimer, Vincent.

— Ça serait nice. J’suis pas encore tombé amoureux cette semaine... Qui t’amènes, comme si j’le savais pas déjà.

Mrs. Gladwaller rit et se lève. Les autres se lèvent avec elle.

— Quelqu’un a attaché mes lacets ensemble, s’indigne Vincent. Mrs. Gladwaller, franchement, à votre âge.

Mattie en tombe presque de sa chaise. Elle tape Vincent en éclatant d’un rire qui frôle l’hystérie. Vincent la regarde, impassible. Babe, qui a retrouvé le sourire, rejoint sa sœur de l’autre côté de la table, la soulève et l’assoit sur ses épaules. Il lui enlève ses souliers de la main droite et les tend à Vincent, qui ouvre son blouson dans un geste solennel et les cache dans ses poches. Mattie se tord de rire. Son frère la repose par terre

avant se diriger vers le salon. Il se rend à la fenêtre devant laquelle se tient son père, puis pose une main sur son épaule.

— Il s'est remis à neiger, lui dit-il.

Il est tard et Babe n'arrive pas à dormir. Il bouge et tourne dans le noir, puis se détend soudainement, étendu sur le dos. Il savait ce que Vincent penserait de Frances, mais avait espéré qu'il ne le verbalise pas. À quoi bon dire à quelqu'un ce qu'il sait déjà pertinemment ? Mais Vincent n'avait pas hésité. À peine trente minutes plus tôt, ici même, il lui avait dit :

— Dude, sers-toi de ta tête. Jackie est juste une meilleure personne que Frances. Elle la clenche à tous les niveaux. Elle est plus belle, plus intelligente, plus chaleureuse. Elle te comprend dix fois mieux que Frances. Frances te comprendra jamais. Pis si y a quelqu'un qui a besoin d'être compris, c'est toi, bro.

Bro. Le « bro » avait particulièrement irrité Babe. Même venant de Vincent.

*Y comprend pas, pense Babe. Y comprend pas l'effet que Frances me fait, qu'elle m'a toujours fait. J'parle d'elle à des inconnus. En rentrant à la maison, dans le train, j'ai parlé d'elle à un G. I. que j'connais pas. J'ai toujours fait ça. Moins mon amour pour elle est réciproque, plus je l'aime, plus je mets mon cœur sur la table, plus j'ai besoin d'en regarder les radiographies débiles pour retracer les bleus. Regarde, toi que j'connais pas : ici, j'avais dix-sept ans, j'ai emprunté la Ford de Joe Mackay pis j'l'ai amenée à Lake Womo pour la journée.... Ici, juste ici, elle m'a dit ce qu'elle m'a dit sur les grands éléphants pis les p'tits éléphants... Ici, par ici, je l'ai laissé tricher au Gin Rummy quand elle jouait contre Bunny Haggerty, à Rye Beach. Y avait un cœur dans sa suite de carreaux pis elle le savait très bien... Ici, ah, ici elle a crié « Babe ! » quand j'ai remporté la balle de match contre Bobby Teemers grâce à un ace. Y a fallu que j'serve un ace pour l'entendre, mais quand je l'ai entendue, mon cœur – comme vous pouvez le voir – a fait un bond pis s'est jamais remis en place.... Pis ici – j'haïs ça, ici – j'avais vingt-et-un an pis je l'ai vue avec Waddell dans une des cabines de la pharmacie, pendant qu'elle faisait glisser doucement ses doigts dans le creux de sa main.*

*Y comprend pas l'effet que Frances me fait, pense Babe. La plupart du temps, elle me rend malheureux, elle me fait me sentir pourri, elle me comprend pas. Mais des fois,*

*juste des fois, c'est la fille la plus merveilleuse du monde. Pis ça, c'est quelque chose que personne d'autre est. Jackie me rend jamais malheureux, mais Jackie me rend jamais grand-chose. Elle répond à mes lettres la journée qu'elle les reçoit. Frances peut prendre de deux semaines à deux mois, pis des fois elle répond pas du tout. Même quand elle répond, elle écrit jamais ce que j'veux lire. Mais j'relis ses lettres des centaines de fois. Celles de Jackie, rien qu'une. J'ai juste à reconnaître l'écriture de Frances sur l'enveloppe – son écriture ridicule pis prétentieuse – pis j'suis le gars le plus heureux du monde.*

*J'me sens comme ça depuis sept ans, Vincent. Y a des choses que tu comprends pas. Y a des choses que tu comprends pas, bro.*

Babe se tourne sur son côté gauche et essaie de s'endormir. Il reste étendu dans la même position pendant dix minutes, puis se tourne sur son côté droit. Il ne s'endort toujours pas. Il se lève. Il fouille sa chambre dans la noirceur et trébuche sur un livre avant de trouver une cigarette. Il l'allume et inspire jusqu'à ce que ses poumons lui fassent mal. En expirant, il sait qu'il veut parler à Mattie. Mais de quoi ? Il s'assoit sur le rebord de son lit et réfléchit un moment.

— Mattie, dit-il d'une voix sourde sans s'adresser à personne. T'es encore une p'tite fille, mais personne reste p'tit longtemps. Prends-moi comme exemple. Tout d'un coup, les p'tites filles mettent du rouge à lèvres. Tout d'un coup, les p'tits gars se rasent pis fument. Faque ça passe vite, être un kid. Aujourd'hui t'as dix ans, tu cours dans la neige pour venir me rejoindre, t'es prête, tellement prête à descendre Spring Street avec moi. Demain tu vas avoir vingt ans, y va y avoir des gars dans le salon, qui attendent pour t'amener en date. Tout d'un coup, tu vas devoir tiper les portiers, tu vas t'inquiéter du prix des vêtements, tu vas manger avec tes amies de filles, tu vas te demander pourquoi t'arrives pas à rencontrer le bon gars pour toi. Pis c'est bien comme ça. Mais c'que j'veux dire, Mattie – si je veux vraiment dire quelque chose – c'est peut-être ça : essaie d'être à la hauteur de ce qu'y a de mieux en toi. Si tu donnes ta parole à du monde, fais-leur comprendre qu'y ont la parole de la meilleure. Si t'habites avec une fille niaiseuse à l'université, essaie de la rendre moins niaiseuse. Si t'es en face d'un théâtre pis qu'une vieille madame essaie de te vendre de la gomme, donnes-y un dollar si t'en as un, mais seulement

si t'es capable de le faire sans être condescendante. C'est ça qui compte, ma chouette. J'pourrais te dire beaucoup de choses, Mat, mais j'serais pas sûr d'avoir raison. T'es une p'tite fille, mais tu me comprends. Tu vas être intelligente quand tu vas être grande. Mais si tu peux pas être blood en plus d'être intelligente, ben j'veux pas que tu grandisses. Sois blood, Mat.

Babe s'arrête. Il ressent soudain le besoin de s'adresser directement à Mattie. Il se lève, enfle sa robe de chambre, écrase sa cigarette dans un cendrier et ferme la porte de la pièce derrière lui. Une veilleuse brûle à l'extérieur de la chambre de sa petite sœur et quand il ouvre la porte, la pièce est baignée d'une douce lumière. Il se rend jusqu'à son lit et s'assoit sur le rebord. Le bras de Mattie repose au-dessus de sa couverture. Babe le secoue doucement, juste assez fort pour la réveiller. Elle ouvre des yeux étonnés, que la faible lumière ne heurte pas.

— Babe, dit-elle.

— Hello, Mat, répond son frère maladroitement. Qu'est-ce que tu fais ?

— J'dors, répond Mattie avec logique.

— J'voulais juste te parler.

— Qu'est-ce qu'y a, Babe ?

— J'voulais juste te parler. J'voulais te dire d'être sage.

— Promis, Babe, répond-t-elle, maintenant réveillée et à l'écoute.

— Good, répond Babe avec sérieux. Ok. Rendors-toi maintenant.

Il se lève et se dirige vers la porte.

— Babe !

— Shhh !

— Tu pars à la guerre. Je t'ai vu. Je t'ai vu kicker Vincent en dessous de la table, une fois. Quand j'attachais ses lacets. Je t'ai vu.

Il revient vers d'elle et se rassoit au bord du lit, le visage grave.

— Dis rien à maman, Mattie, lui demande-t-il.

— Fais-toi pas mal, Babe ! Fais-toi pas mal !

— Non, j'me ferai pas mal, Mattie. J'me ferai pas mal, promet Babe. Écoute-moi Mattie. Tu dois pas le dire à maman. J'vais peut-être pouvoir lui dire une fois rendu au train. Mais dis-lui pas, Mat.

— J’vais pas lui dire. Mais fais-toi pas mal, Babe !

— J’vais pas m’faire mal, Mattie. Promis. J’ai toujours été chanceux, lui dit Babe.

Il se penche et l’embrasse pour lui souhaiter une bonne nuit.

— Rendors-toi, lui dit-il avant de quitter la pièce.

Il revient à sa chambre et allume la lumière. Il marche jusqu’à sa fenêtre et se tient là, une nouvelle cigarette à la main. Dehors, la neige tombe, abondante. Il distingue difficilement les gros flocons qui viennent s’écraser, lourds et mouillés, contre le carreau de la fenêtre. Au matin, une couche fraîche et épaisse de neige sèche recouvrirait Valdosa.

*Ici, c’est ma maison, pense Babe. C’est ici que j’ai été un p’tit garçon. C’est ici que Mattie grandit. C’est ici que ma mère jouait du piano. C’est ici que mon père ratait ses tee shots. C’est ici que Frances habite pis me rend heureux à sa façon. C’est aussi ici que Mattie dort. L’ennemi frappe pas encore à notre porte. Il la réveille pas, il lui fait pas peur. Mais ça pourrait arriver si j’y vais pas, si je lui tire pas dessus. Pis j’vais le faire, j’vais le tuer. J’aimerais ça revenir, aussi... Ça serait blood de revenir. Ça serait...*

Babe se tourne, se demandant qui est à la porte.

— Entrez, dit-il.

Sa mère entre, vêtue de sa robe de chambre. Elle s’assoit à côté de lui. Il l’entoure de son bras.

— Well, Mrs. Gladwaller dit-il, ravi, le département de gravure se trouve juste...

— Babe, l’interrompt sa mère. Y te déploient, hein ?

— Pourquoi tu dis ça ? demande Babe.

— J’le sens.

— Old Hawkshaw, dit Babe en essayant de garder un ton désinvolte.

— J’suis pas inquiète, dit sa mère avec un calme qui stupéfie son fils. Tu vas faire ce que t’as à faire pis tu vas revenir. J’le sens.

— Tu le sens pour vrai, maman ?

— Oui, Babe, j’le sens.

— Good.

Sa mère l’embrasse, se dirige vers la porte et se retourne avant de sortir.

- J'ai laissé du poulet dans le frigo. Pourquoi tu réveilles pas Vincent ? Vous pourriez descendre dans la cuisine.
- J'vais peut-être faire ça, répond Babe, heureux.

## Un jeune homme en France<sup>542</sup>

Il est jeune, épuisé et presque malade. Il parvient pourtant à oublier la souffrance des trous de tirailleurs pendant les quelques minutes qu'il lui faut pour relire la lettre froissée qu'il a reçue de chez lui.

Le jeune homme termine la moitié d'une boîte de conserve de porc et de jaunes d'œufs. Puis il dépose sa tête sur le sol imbibé de pluie, s'arrache douloureusement à son casque, ferme les yeux, laisse sa tête se vider à grands flots, et s'endort presque instantanément. Quand il se réveille, il approche dix heures. Temps de guerre, temps de fou, temps de personne. Le ciel français, humide et froid commence à s'assombrir. Il reste couché là, les yeux ouverts, jusqu'à ce que lentement mais sûrement les petites pensées de guerres se refraient un chemin dans sa tête. Ces pensées dont il ne peut se défaire et qui n'ont pas l'heureux potentiel d'être vides. Lorsque sa tête atteint douloureusement sa pleine capacité, une pensée prend le dessus, sans joie et remplie de nuit. *Cherche un endroit où dormir. Lève-toi. Va chercher ton rouleau de couvertures. Tu peux pas dormir ici.*

Le jeune homme soulève le haut de son corps sale, puant et fatigué. Il s'assoit. Puis, sans rien regarder en particulier, il se lève. Il se penche, ramasse son casque et l'enfile, encore endormi. Il marche en chancelant jusqu'au camion où sont rangés les rouleaux de couvertures et retire le sien d'une pile boueuse. Le paquet qu'il place sous son bras gauche est trop léger pour le garder au chaud. Il marche en suivant le contour broussailleux du champ. Il passe devant Hurkin, qui creuse un trou de tirailleurs en suant à grosses gouttes. Ils échangent un regard dénué d'intérêt. Le jeune homme s'arrête à l'endroit où Eeves creuse et lui demande :

- T'es-tu de garde ce soir, Eeves ?
- Ouain, réponds Eeves en levant les yeux.

Une goutte de transpiration brille au bout de son long nez du Vermont et tombe au sol.

- Réveille-moi si y a un fuck ou quelque chose, lui dit le jeune homme.

---

<sup>542</sup> Ce texte est une traduction de la nouvelle « A Boy in France », écrite par J. D. Salinger et publiée dans le n° 217 de *The Saturday Evening Post* en mars 1945 (p. 21-92).

- Comment j’va savoir t’es rendu où ? réplique Eeves.
- J’vais crier quand j’vais être là.

*J’vais pas creuser ce soir*, pense le jeune homme en continuant son chemin. *J’vais pas me battre pis frapper pis creuser avec mon ostie de petite pelle-pioche. J’vais pas me faire tirer dessus. Faites que j’me fasse pas tirer dessus, Quelqu’un. Demain j’vais creuser un trou vraiment blood, promis. Mais pour ce soir, juste pour maintenant que tout me fait mal, faites juste que j’trouve une place où crasher.* Et tout d’un coup, le jeune homme aperçoit un trou de tirailleurs allemand, indéniablement abandonné par un Kraut durant l’après-midi, le long après-midi pourri.

Il secoue ses jambes endolories et marche plus rapidement en direction du trou. Une fois rendu, il regarde à l’intérieur et remarque la veste sale d’un G.I. soigneusement pliée, signe convenu de revendication. Il a envie de s’abandonner corps et âme au découragement qui le guette. Il reprend sa route.

Il aperçoit un second trou de Kraut et se hâte maladroitement. En regardant à l’intérieur, il remarque une couverture de laine grise, à moitié étendue et à moitié entassée sur la terre humide. Une horrible couverture sur laquelle un Allemand s’est récemment allongé, a perdu du sang, est probablement mort.

Le jeune homme laisse tomber son rouleau de couvertures par terre, près du trou, puis se débarrasse de son fusil, de son masque à gaz, de son sac et de son casque. Il se penche, pose les genoux au sol, étend les bras à l’intérieur du trou et en sort l’épaisse couverture sanglante que personne ne regrette. Il la roule, créant une masse informe qu’il lance dans le dense feuillage de la haie derrière lui. Il regarde à nouveau à l’intérieur du trou. La terre battue est imbibée du même liquide pourpre que l’épaisse couverture de Kraut. Le jeune homme sort sa pelle-pioche de son sac, se glisse à l’intérieur du trou et pellette la terre souillée à l’aide de gestes mornes et lourds.

Une fois le travail terminé, il sort, déroule ses couvertures, les étend à plat l’une par-dessus l’autre et les plie ensemble sur la longueur. Il transporte son lit improvisé dans ses bras, comme il transporterait un enfant endormi, puis le dépose à l’intérieur du trou en prenant soin de le dissimuler aux regards.

Il regarde les petits morceaux de terre dégringoler dans les plis des couvertures. Il ramasse son fusil, son masque à gaz et son casque et les place soigneusement sur la terre battue, à l'extrémité du trou.

Le jeune homme soulève les couvertures du dessus, les écarte légèrement, puis met les pieds à l'intérieur de son lit, ses chaussures pleines de boue. Il reste debout et se débarrasse de sa veste militaire, qu'il roule en boule avant de se placer en position pour la nuit. Le trou est trop petit. Ses genoux forment un angle aigu lorsqu'il essaie de s'étendre. Il se couvre des couvertures du dessus et pose le dos de sa tête sale sur sa veste encore plus sale. Il lève les yeux vers le ciel qui s'assombrit et sent de vilains petits morceaux de terre s'infiltrer dans le col de sa chemise. Certains s'y logent, d'autres continuent leur chute le long de son dos. Il ne réagit pas.

Soudain, il sent la morsure d'une fourmi rouge sur sa jambe, juste au-dessus de sa guêtre. Une morsure violente, qui ne pardonne pas. Il plonge sa main sous les couvertures pour tuer la bête, mais interrompt brusquement son mouvement en grimaçant de douleur. L'élancement lui rappelle qu'il s'est arraché un ongle complet ce matin.

D'un geste rapide, il lève son doigt blessé afin de pouvoir l'examiner à la lumière déclinante. Puis il replonge sa main sous les couvertures avec autant de soins qu'il prodiguerait à une personne malade, afin de laisser s'opérer un type de magie familière, chère à tous les G.I. au combat.

*Quand j'veais sortir ma main des couvertures, pense-t-il, mon ongle va avoir repoussé, ma main va être propre. Tout mon corps va être propre. J'veais porter des boxers propres, un t-shirt propre, une chemise blanche. Une cravate bleue à pois. Un suit gris rayé. Pis j'veais être chez moi, pis j'veais barricader la porte. J'veais mettre du café sur le feu, un disque sur le phonographe, pis j'veais barricader la porte. J'veais lire mes livres pis boire un café chaud pis écouter de la musique, pis j'veais barricader la porte. J'veais ouvrir la fenêtre, j'veais laisser entrer une fille nice pis douce – pas Frances, pas personne que j'connais – pis j'veais barricader la porte. J'veais lui demander de marcher un petit peu dans la pièce, pis j'veais regarder ses chevilles américaines, pis j'veais barricader la porte. J'veais lui demander de me lire du Emily Dickinson – son poème sur les gens inexplorés, « Chartless » – pis j'veais lui demander de me lire du William Blake – son poème qui commence par « Little lamb, who made thee? » – pis j'veais barricader la*

*porte. Elle va avoir une voix américaine, pis elle me demandera pas si j'ai de la gomme ou des bonbons, pis j'veis barricader la porte.*

Le jeune homme retire sa main blessée de sous les couvertures dans un mouvement brusque et sans espoir. Aucun changement, aucune magie. Il déboutonne la poche de sa chemise tachée de sueur et durcie par la boue pour en sortir un amas de coupures de journaux détremées. Il dépose les coupures sur sa poitrine et s'empare de celle du dessus, qu'il ramène au niveau de ses yeux. C'est une chronique sur la scène de Broadway. Le jeune homme lit dans la pénombre :

Hier soir, je me suis arrêté au Waldorf pour visiter la jolie Jeanie Powers. Je ne suis toujours pas redescendu sur terre. La starlette est en ville pour assister à la première de son nouveau film, *The Rockets' Red Glare*. Ne manquez surtout pas votre chance, chers lecteurs, le film est superbe. J'ai demandé à cette beauté des campagnes iowaiennes, qui visite la grande ville pour la première fois de sa charmante existence, ce qu'elle avait le plus envie de faire durant son séjour. « Eh bien », a répondu la Belle à la Bête, « quand j'étais dans le train, j'ai décidé que tout ce que je voulais vraiment faire à New York, c'était avoir une date avec un vrai de vrai G.I. ! Et qu'est-ce qui s'est passé, d'après vous ? Le tout premier après-midi de mon arrivée, alors que j'étais encore dans le lobby du Waldorf, j'ai foncé droit dans Bubby Beamis ! C'est un major en relations publiques qui est mobilisé juste ici, à New York ! Si vous appelez pas ça de la chance ! »... Votre envoyé spécial n'a pas répondu grand-chose. « S'il y en a un de chanceux, c'est Beamis » me suis-je tout de même dit à moi-même...

Le jeune homme, du fond de son trou, réduit la coupure en une balle détremée, puis soulève le reste des coupures pour s'en débarrasser, les laissant tomber sur la terre battue à côté de lui.

Il plonge une nouvelle fois son regard dans le ciel indéniablement français, le ciel qui n'est pas américain, et se dit à voix haute, entre le ricanement et les larmes : « Oh là là ! »

Puis, d'un geste soudain et précipité, le jeune homme retire une enveloppe vieillie et sale de sa poche. Il en extrait précipitamment une lettre, qu'il s'applique à relire peut-être pour la trentième fois :

**MANASQUAN, NEW JERSEY, 5 juillet 1944**

*Cher Babe* : maman pense que tu es encore en Angleterre, mais moi je pense que tu es en France. Est-ce que tu es en France ? Papa a dit à maman qu'il pense que tu es encore en Angleterre, mais moi je pense que lui aussi pense que tu es en France. Est-ce que tu es en France ?

Les Beson sont arrivés sur la côte plus tôt cet été et Jackie est tout le temps chez nous. Maman a emmené tes livres avec nous parce qu'elle pense que tu vas revenir à la maison cet été. Jackie a demandé si elle pouvait emprunter celui sur la madame russe et aussi un de ceux que tu gardais sur ton bureau. Je lui ai prêté parce qu'elle a dit qu'elle ne plierait pas les pages ni rien. Maman lui a dit qu'elle fumait trop, alors elle va arrêter. Jackie s'est empoisonnée aux coups de soleil avant qu'on parte pour la côte. Elle t'aime vraiment bien. Peut-être qu'elle va devenir folle.

J'ai vu Frances sur mon vélo avant qu'on parte de la maison. Je l'ai appelée, mais elle ne m'a pas entendu. Elle est très stuck up, mais pas Jackie. Jackie a aussi des plus beaux cheveux.

Il y a plus de filles que de garçons à la plage cette année. On ne voit jamais de garçons. Les filles jouent beaucoup aux cartes et s'aident beaucoup à se mettre de l'huile à bronzage sur le dos et s'étendent au soleil, mais elles vont plus dans l'eau qu'avant. Virginia Hope et Barbara Geezer se sont chicanées à propos de quelque chose et elles ne s'assoient plus une à côté de l'autre sur la plage. Lester Brogan a été tué dans l'armée, là où il y a les Japs. Mrs. Brogan ne va plus à la plage, sauf les dimanches avec Mr. Brogan. Mr. Brogan fait juste rester assis sur la plage avec Mrs. Brogan et ne va pas dans l'eau, et tu sais à quel point c'est un bon nageur. Je me souviens de la fois où toi et Lester m'avez amené jusqu'à la bouée. Je vais jusqu'à la bouée toute seule maintenant. Diana Schults a marié un soldat qui était à Sea Girt et elle est allée une semaine en Californie avec lui, mais maintenant il est parti et elle est revenue. Diana se couche toute seule sur la plage.

Mr. Olliger est mort avant qu'on parte de la maison. Brother Teemers est rentré dans le magasin pour que Mr. Olliger répare son vélo, mais Mr. Olliger était mort derrière le comptoir. Brother Teemers a couru en pleurant jusqu'au palais de justice, mais Mr. Teemers était occupé à parler au jury et tout. Brother Teemers est quand même entré en courant et a crié papa, papa, Mr. Olliger est mort.

Je nettoyé ta voiture pour toi avant qu'on parte pour la côte. Il y avait beaucoup de cartes de ton voyage au Canada en arrière du siège avant. Je les ai rangées dans ton bureau. Il y avait aussi un peigne de fille. Je pense qu'il est à Frances. Je l'ai aussi rangé dans ton bureau. Est-ce que tu es en France ?

Plein d'amour,

MATILDA

P.S. : Est-ce que je peux venir au Canada avec toi la prochaine fois que tu y vas ? Je vais pas beaucoup parler et je vais allumer tes cigarettes pour toi sans les fumer pour de vrai.

À toi pour toujours,

MATILDA

Je m'ennuie de toi. Reviens à la maison bientôt s'il te plait.

Plein d'amour et de bisous,

MATILDA

Le jeune homme, du fond de son trou, replace soigneusement la lettre dans l'enveloppe usée et sale, puis replace l'enveloppe dans la poche de sa chemise.

Puis, il se redresse légèrement et crie :

— Yo, Eeves ! J'suis par ici ! »

Eeves l'aperçoit de l'autre côté du terrain et hoche la tête en retour.

Le jeune homme s'enfonce dans le trou de tirailleurs et dit à voix haute, à personne en particulier :

— Reviens à la maison bientôt s'il te plait.

Puis, démoralisé, les genoux pliés, il s'endort.

## Il n'y a pas de mayonnaise dans ce sandwich<sup>543</sup>

Je suis moi aussi à l'intérieur du camion, assis sur la ceinture de sécurité, à essayer de me garder loin de la pluie géorgienne battante, à attendre le lieutenant des Special Services, à attendre de faire mon tough. Si je me fie au programme, je devrais faire mon tough d'une minute à l'autre. Trente-quatre hommes sont assis dans le présent véhicule, dont seulement trente peuvent aller à la danse. Quatre d'entre eux doivent disparaître. Mon plan est de poignarder les quatre hommes directement à ma droite en chantant *Off We Go Into the Wild Blue Wonder* à tue-tête pour couvrir leurs cris ridicules. Je vais ensuite assigner une équipe de deux hommes (de préférence deux diplômés universitaires), chargée de pousser les corps en bas du présent véhicule, dans la bonne vieille boue rouge de Géorgie. Il convient peut-être d'oublier que je fais partie des « Dix hommes les plus tough » à s'être assis sur cette ceinture de sécurité. Je suis tellement tough que je pourrais m'attaquer à la série complète des *Bobbsey Twins*. Quatre hommes doivent disparaître. En provenance du camion du même nom... Choisissez vos partenaires pour le Virginia Reel !...

Et la pluie de tomber plus fort que jamais sur la toile du camion. La pluie n'est pas mon amie. Elle n'est ni mon amie ni celle de ces messieurs (dont quatre doivent disparaître). Elle est peut-être l'amie de Katharine Hepburn, ou de Sarah Palfrey Fabyan, ou de Tom Heeney, ou de tous les bons et fervents admirateurs de Greer Garson qui attendent en ligne au Radio City Music Hall. Mais la pluie et moi, on est pas chums. Elle est pas chum avec les trente-trois autres hommes (dont quatre doivent disparaître) non plus.

L'individu assis à l'avant du camion crie à nouveau dans ma direction.

— Quoi ? demandé-je.

Je n'arrive pas à l'entendre. La pluie sur la toile du camion m'écoeure. Je n'ai même pas envie de l'entendre.

— On start le show ! Amenez-nous les femmes ! répète-t-il pour la troisième fois.

---

<sup>543</sup> Ce texte est une traduction de la nouvelle « This Sandwich Has No Mayonnaise », écrite par J. D. Salinger et publiée dans le n° 24 de *Esquire* en octobre 1945 (p. 54-56 et p. 147-149). N'ayant pas réussi à me procurer le texte original, j'ai utilisé une version transcrite trouvée dans le cadre de mes recherches. Il se peut donc que quelques éléments du texte source m'échappent, par exemple certains passages placés en italiques.

— Faut attendre le lieutenant, réponds-je.

Je sens mes coudes se mouiller et les ramène vers l'intérieur, hors du déluge. Qui s'est poussé avec mon imperméable ? Avec toutes mes lettres dans la poche gauche. Mes lettres de Red, de Phoebe, d'Holden. D'Holden. Aw, écoutez. Poussez-vous avec mon imperméable si ça vous tente, mais pouvez-vous laisser mes lettres tranquilles ? Il a seulement dix-neuf ans – mon frère ça – et l'innocent est pas capable de prendre les choses avec humour, de se défendre à coup de sarcasmes, de faire quoi que ce soit d'autre que d'écouter anxieusement le petit appareil inadapté qu'il a pour cœur. Mon frère disparu au combat. Vous pouvez pas laisser les imperméables des autres tranquilles ?

Faut que j'arrête d'y penser. Vincent, vieux troll, pense à quelque chose de plaisant. Pense au camion dans lequel tu es assis. Fais-toi croire que ce n'est pas le camion militaire le plus humide, le plus sombre, le plus triste dans lequel tu sois jamais embarqué. Dis-toi que c'est un camion rempli de roses, de vitamines et de blondes. Ce camion est très joli. Ce camion est blood. Tu es chanceux d'avoir eu la job de ce soir. En revenant de la danse – choisissez vos partenaires, guys ! – tu pourras écrire un poème immortel à propos de ce camion. Ce camion est un poème en devenir. Tu pourras l'appeler *Les camions dans lesquels j'ai embarqué*, ou *War and Peace*, ou *Il n'y a pas de mayonnaise dans ce sandwich*. Garde ça simple.

Aw, écoute-moi, pluie. Écoute. Ça fait neuf jours que tu tombes. Comment tu peux nous faire ça, aux trente-trois autres hommes (dont quatre doivent disparaître) et à moi. Laisse-nous tranquilles. Arrête de faire de nous des êtres trempés et seuls.

Quelqu'un me parle. L'homme est à portée de couteau (quatre doivent disparaître).

— Quoi ? demandé-je.

— D'où ce que vous venez, Sarge ? me demande le jeune homme. Vos bras sont trempes.

— New York, réponds-je en ramenant à nouveau mes bras vers l'intérieur.

— Moi itou ! De quel bouté ?

— Manhattan. À quelques blocs du Museum of Arts.

— J'vis sur Valentine Avenue, dit le jeune homme. Vous voyiez-tu c'est où ?

— Dans le Bronx, non ?

— Naa ! Proche du Bronx. Proche du Bronx, mais pas dedans. C'est encore Manhattan.

Proche du Bronx, mais sans être dedans. Souviens-toi de ça. Ne va surtout pas dire aux gens qu'ils habitent dans le Bronx quand ils n'y habitent pas, quand ils habitent plutôt Manhattan. Sers-toi de ta tête, dude. Allume, dude.

— Ça fait combien de temps que vous êtes dans l'armée ? demandé-je au jeune homme.

C'est un soldat. Le soldat le plus détrempe de l'armée américaine.

— Quatre mois ! Chu arrivé au Dix, pis après y m'ont envoyé à Mee-ami. Vous êtes-tu déjà allé à Mee-ami ?

— Non, mens-je. C'est bien ?

— Si c'est bien ?

Il donne un coup de coude au jeune homme assis à sa droite.

— Dis-y, Fergie.

— Quoi ? demande Fergie, qui semble trempé, gelé et sale.

— Dis au Sarge pour Mee-ami. Y veux savoir si c'est le fun ou pas. Dis-y.

Fergie me regarde.

— Vous êtes-tu jamais allé, Sarge ?

Pauvre Sergeant, imbécile et triste.

— Non. C'est bien là-bas ? réussis-je à demander.

— Toute une ville, répond Fergie avec tendresse. Tu peux avoir toute ce que tu veux là-bas. Tu peux vraiment avoir du fun. J'veux dire, tu peux vraiment avoir du fun. Pas comme dans ce présent trou-ci. Même en essayant fort, tu peux pas avoir de fun dans ce présent trou-ci.

— On vivait dans un hôtel, dit le jeune homme de Valentine Avenue. Avant la Guerre, ça devait coûter cinq, six piasses par jour louer une chambre dans l'hôtel où ce qu'on était. Rien que pour une chambre.

— Pis des douches, renchérit Fergie avec un ton aigre-doux non sans rappeler celui que devait prendre Abélard lorsque, dans les dernières années de sa vie, il mentionnait le toucher d'Héloïse. T'étais tout le temps propre comme un kid.

T'étais juste quatre par chambre pis y avait des douches entre chaque. Pis le savon était gratuit à l'hôtel. La sorte de savon que tu voulais. Pas juste du savon de G.I.

— T'es encore vivant, right ? crie l'individu assis à l'avant du camion en direction de Fergie.

Je n'arrive pas à voir son visage. Fergie est au-dessus de tout ça.

— Pis des douches, répète-t-il. J'en prenais deux, trois par jour.

— J'vendais là-bas avant, annonce un homme assis au milieu du camion.

J'arrive à peine à distinguer son visage dans la noirceur. Il continue :

— Les meilleures villes au Dixie pour faire du cash, c'est Memphis pis Dallas. Y a trop de monde à Miami l'hiver. N'importe qui capoterait. On peut même pas s'asseoir dans les places où ça vaut la peine d'aller, pis toute.

— Y avait pas trop de monde quand on était là, hein Fergie ? demande le jeune homme de Valentine Avenue.

Fergie ne répond pas. Il n'est pas complètement engagé dans le débat. Il ne donne pas tout ce qu'il a. L'homme qui aime Memphis et Dallas le remarque, lui aussi. Il dit à Fergie :

— J'suis chanceux si j'prends ma douche une fois par jour, là où j'suis stationné. J'suis au nouveau camp, du côté ouest du Field. Y ont pas encore construit toutes les douches.

Ce qu'il dit n'intéresse pas Fergie. La comparaison n'est pas appropriée. La comparaison, je l'affirme avec certitude, ne vaut pas cinq cennes, mate.

Une observation, prononcée avec dynamisme et justesse, parvient de l'avant du camion :

— Y vont pas piloter à soir encore ! Les cadets vont pas piloter à soir encore, certain. Huitième jour qu'y pilotent pas le soir.

Fergie lève des yeux un peu plus animés.

— J'ai quasiment pas vu d'avions depuis que chu ici. Ma femme pense que j'pilote non-stop. A m'écrit pour me dire de sortir des Air Corps. A s' imagine sûrement que chu sur un B-17 ou quelque chose. A lit des affaires sur Clark Gable pis a s' imagine que chu mitrailleur sur un bombardier ou quelque chose. J'ai pas le cœur d'y dire que tout ce que j'fais, c'est de vider des affaires.

— Quel genre d'affaires ? demande Memphis et Dallas avec intérêt.

Fergie oublie Mee-ami l'espace d'un instant. Il lance à Memphis et Dallas un regard qui a perdu tout son éclat.

— N'importe quoi. N'importe quoi qui se remplit trop.

— Oh, répond Memphis et Dallas.

Mais avant qu'il puisse ajouter quoi que ce soit, Fergie se tourne vers moi.

— No joke, Sarge. Vous auriez dû voir les douches à Mee-ami. Vous auriez pu jamais voulu prendre de bain chez vous.

Et Fergie de se détourner, ayant légitimement perdu tout intérêt envers moi.

Memphis et Dallas se penche vers Fergie et lui parle avec empressement :

— J'pourrais te lifter. J'travaille aux Dispatchers. Les lieutenants se promènent à travers le territoire environ une fois par mois, pis ça arrive qu'y aient pas de passagers en arrière. J'suis allé plein de fois. À Maxwell Field. Partout.

Il pointe Fergie du doigt, comme s'il l'accusait de quelque chose.

— Regarde, lâche-moi un coup de fil si tu veux y aller à moment donné. Appelle aux Dispatchers. Porter, mon nom.

— Ah ouain ? répond Fergie avec un intérêt stoïque. J'demande pour Porter, hein ? T'es-tu Corporal ou quelque chose ?

— Private, réplique Porter d'un ton presque rigide.

— Hey boy, dit le jeune homme de Valentine Avenue en plongeant son regard à l'extérieur du camion, dans la noirceur détrempée. Regarde-moi ça tomber !

Où est mon frère ? Où est mon frère Holden ? Ça veut dire quoi, *disparu-au-combat* ? J'y crois pas. Je comprends pas. J'y crois pas. Le Gouvernement américain est un menteur. Le Gouvernement me ment à moi et à toute ma famille.

Je n'ai jamais entendu une nouvelle aussi fake et débile.

Il a été déployé en Europe et il s'en est sorti sans une égratignure. On l'a tous vu l'été passé, avant qu'il s'embarque vers le Pacifique. Il allait bien. Disparu.

Disparu, disparu, disparu. Menteurs ! On me ment. Il n'est jamais disparu avant. C'est le gars le moins disparu du monde. Il est ici, dans ce camion. Il est chez nous, à New York. Il est à Pencey Preparatory School. (« Amenez-nous votre garçon. Nous en ferons un homme. Nos bâtiments sont modernes et à l'épreuve du feu. ») Oui, il est à

Pencey, il n'a jamais quitté l'école. Et il est à Cape Cod, à se ronger les ongles assis sur le porche. Et il joue en double avec moi, à me crier de rester près de la ligne de fond quand il s'approche du filet. Disparu ! C'est ce qu'ils appellent disparu ? Pourquoi mentir à propos de quelque chose d'aussi important ? Comment le Gouvernement peut faire quelque chose comme ça ? Qu'est-ce que ça leur apporte, de mentir comme ça ?

— Eille Sarge ! crie l'individu assis à l'avant du camion. On start le show ! Amenez-nous les dames !

— Comment qu'a sont, les dames, Sarge ? Sont-tu cutes ?

— J'sais pas exactement ce qui se passe ce soir, réponds-je. D'ordinaire, elles sont bien.

C'est-à-dire, en d'autres termes, dans le même ordre d'idée : d'ordinaire, elles sont ordinaires. Tous les participants de la danse font beaucoup, beaucoup d'efforts. Tout le monde essaie de se vendre. Les filles te demandent d'où tu viens. Tu leur réponds et elles répètent le nom de la ville en le faisant suivre d'un point d'exclamation. Puis, l'une d'elle te parle de Douglas Smith, Corporal, AUS. Doug habite à New York, tu le connais ? Tu ne penses pas le connaître. Tu lui expliques que New York est une très grande ville. Et parce que tu ne voulais pas qu'Hélène marie un soldat, qu'elle t'attende un an, six ans, tu continues à danser avec cette inconnue qui connaît Doug Smith. Cette nice inconnue qui a lu chaque phrase que Lloyd C. Douglas a jamais écrite. Pendant que tu danses et que le band joue, tu penses à tout sauf à la danse et la musique. Tu te demandes si ta petite sœur Phoebe se souvient qu'elle doit promener ton chien régulièrement, si elle se souvient de ne pas tirer trop fort sur le collier de Joey. Elle va le tuer, un jour.

— J'ai jamais vu d'la pluie comme ça, dit le jeune homme de Valentine Avenue. T'as-tu déjà vu de la pluie comme ça Fergie ?

— Vu quoi ?

— De la pluie comme ça.

— Naa.

— On start le show ! Amenez-nous les dames !

L'individu criard se penche vers l'avant et je peux enfin voir son visage. Il ressemble à tous les hommes assis dans le camion. Nous nous ressemblons tous.

— Y est comment le lieutenant, Sarge ?

La question provient du jeune homme qui habite près du Bronx.

— J'sais pas exactement, réponds-je. Y est débarqué au Field y a quelques jours seulement. J'ai entendu dire qu'y habitait dans le coin avant d'être militaire.

— Ça c'est d'la luck ! Être stationné juste à côté d'où t'habites, dit le jeune homme de Valentine Avenue. Si j'étais, genre, à Mitchel Field. Hey boy. J'serais à trente minutes de chez nous.

Mitchel Field, Long Island. Un samedi d'été à Port Washington. Red me dit : « Ça peut pas te faire de mal d'aller à l'Expo universelle. C'est vraiment beau. » Alors je vais chercher Phoebe et son amie Minerva (dont le nom me fait capoter), je les assois toutes les deux dans l'auto, puis je pars à la recherche d'Holden. Je ne le trouve pas, alors Phoebe, Minerva et moi partons sans lui... Une fois à l'Expo universelle, on se rend à la Bell Telephone Exhibit et je raconte à Phoebe que *ce téléphone-là* est une ligne directe qui la connecte à l'auteur des livres d'Elsie Fairfield. Alors Phoebe, qui tremble comme seule Phoebe peut le faire, prend le téléphone et dit d'une voix chevrotante : « Allo, ici Phoebe Caulfield, en provenance de l'Expo universelle. J'ai lu vos livres pis j'pense qu'ils sont très excellents par moments. Ma mère pis mon père jouent dans *Death Takes a Holiday*, à Great Neck. On va souvent se baigner, mais la mer est mieux à Cape Cod. Bye !... » Puis, quand on sort du building, Holden est là, avec Hart et Kirky Morris. Il porte mon chandail en tissu-éponge. Pas de manteau. Il nous rejoint et demande à Phoebe de lui signer son autographe. Elle lui flanque un coup dans le ventre, heureuse de le voir, heureuse qu'il soit son frère. Puis Holden me dit : « On s'en va. La bullshit éducative, pas capable. On va faire des manèges ou quelque chose... » Et maintenant, ils essaient de me dire qu'il est disparu. Disparu. Qui est disparu ? Pas lui. Il est à l'Expo universelle. Je sais précisément où le trouver. Je sais exactement où il est. Phoebe le sait, elle aussi. Elle le trouverait en deux secondes. Ça veut dire quoi, ça, *disparu, disparu, disparu* ?

— Ça te prend combien de temps pour te rendre de chez vous à la Forty-Second Street ? demande Fergie au jeune homme de Valentine Avenue.

Valentine Avenue réfléchit, légèrement enthousiaste, puis affirme avec intensité :

— Ça prend exactement quarante-quatre minutes de métro pour aller de chez nous au Paramount Theater. J'ai presque gagné deux piasses en bétant là-dessus avec ma blonde. Mais j'voulais pas prendre son cash.

L'homme qui préfère Memphis et Dallas à Miami prend la parole :

— J'espère qu'y aura pas juste des p'tites poulettes ce soir. Des kids, j'veux dire. Les p'tites poulettes, ça me regarde comme si j'faisais partie de l'âge d'or.

— Faut j'fasse attention de pas trop transpirer, dit Fergie. Y fait vraiment chaud dans ces danses de G.I. là. Les femmes, ça aime pas quand que tu transpires trop. Même ma femme aime pas ça quand que j'transpire trop. Ben sûr, quand que c'est elle qui transpire, là c'est différent !... Les femmes. A me font capoter.

Un puissant coup de tonnerre. Nous sursautons tous – moi, j'en tombe presque à l'extérieur du camion. Je me déplace pour libérer la ceinture de sécurité. Le jeune homme de Valentine Avenue se colle sur Fergie pour me faire de la place... Une voix à l'accent trainant nous parvient de l'avant du camion :

— Êtes-vous toute déjà allé à Atlanta ?

Tout le monde attend le prochain coup de tonnerre. Je réponds « non ».

— C'est une belle ville, Atlanta.

Soudainement, la tête détremmée du lieutenant des Special Services apparaît à l'intérieur du camion. Quatre hommes doivent disparaître. Il porte une toile cirée au-dessus de son calot. On aurait dit une défense de licorne. Son visage est ruisselant. Son visage est jeune et la nouvelle autorité dont le Gouvernement l'a investi ne transparait pas encore sur ses traits fins. Il aperçoit les chevrons sur mon uniforme, que mon imperméable volé (avec toutes mes lettres à l'intérieur) devrait cacher.

— C'est vous qui êtes en charge ici, Sahgeant ?

Wow. Choisissez vos partenaires...

— Oui, Lieutenant.

— Combien d'hommes vous avez avec vous ?

— Vaut mieux que j'recompte, Lieutenant.

Je me tourne et dit :

— Alright, tous ceux qui ont des allumettes à portée de main, allumez-les. J'veux faire un décompte.

Quatre ou cinq hommes parviennent à craquer une allumette simultanément. Je prétends faire un décompte et finis par répondre :

— Trente-quatre, moi compris, Lieutenant.

Le jeune lieutenant secoue la tête sous la pluie.

— Y en a trop, m'informe-t-il.

J'essaie d'arborer l'air le plus stupide possible. Il poursuit :

— J'ai appelé toutes les salles des rapports moi-même, pis j'ai clairement donné l'ordre que rien que cinq hommes par escadron pouvaient aller à la danse.

Je prétends ne réaliser la gravité de la situation que maintenant. Je pourrais lui suggérer de fusiller quatre hommes. Nous pourrions construire une équipe dont l'expertise est de fusiller les hommes qui veulent aller danser...

— Est-ce que vous connaissez Miz Jackson, Sahgeant ? me demande le lieutenant.

— J'la connais de nom, réponds-je.

Mes hommes m'écoutent, immobiles, sans même prendre une bouffée de leur cigarette.

— Ben Miz Jackson m'a appelé ce matin pour me demander exactement trente hommes. J'ai ben peur qu'y va falloir qu'on demande à quatre soldats de retourner à leur camp, Sahgeant.

Il détache ses yeux des miens, plonge son regard dans les profondeurs du camion, cherche à assurer sa neutralité dans la noirceur détrempée.

— Procédez comme vous voulez, ça me dérange pas.

Je regarde mes hommes du coin de l'œil.

— Combien d'entre vous se sont pas inscrits à la danse ?

— Regardez-moi pas, répond Valentine Avenue. J'me suis inscrit.

— Qui s'est pas inscrit ? redemandé-je. Qui est juste venu parce que quelqu'un leur en a parlé ?

Cute, Sergeant. Continue comme ça.

— Mettez plus de punch, Sahgeant, dit le lieutenant dont la tête dégouline à l'intérieur du camion.

— Ok, come on. Qui s'est pas inscrit ?

*Ok, come on, qui s'est pas inscrit.* Je n'ai jamais entendu une question aussi dégueulasse de toute ma vie.

— Câline, on s'est toute inscrits, Sarge, répond Valentine Avenue. L'affaire c'est qu'y a genre sept soldats qui se sont inscrits rien que dans mon escadron.

Alright, je vais être brillant. J'vais proposer une alternative attrayante.

— Qui serait prêt à regarder un film sur le Field à la place ?

Pas de réponse.

Une réponse.

Porter (aussi appelé Memphis et Dallas) se lève silencieusement et se dirige vers la sortie. Le reste des hommes ajuste la position de leurs jambes pour le laisser passer. Je m'écarte moi aussi du chemin... Personne n'explique à Porter quel homme relativement grand et important il est.

Une autre réponse. Fergie se lève.

— Ça l'air que les gars mariés vont écrire des lettres à soir.

Il saute rapidement en bas du camion.

J'attends. Nous attendons tous. Personne d'autre ne se porte volontaire.

— Deux autres, dis-je d'une voix rauque.

Je vais m'acharner sur eux. Je vais m'acharner sur ces hommes parce que je les déteste viscéralement. Ils font tous preuve d'une stupidité insupportable. Qu'est-ce qui leur prend ? Est-ce qu'ils s'imaginent que cette danse insipide sera la soirée de leur vie ? Est-ce qu'ils s'imaginent qu'ils vont y entendre un brillant trompettiste jouer le chœur de *Marie* ? Qu'est-ce qui prend à ces imbéciles ? Pourquoi je veux qu'ils y aillent tous ? Pourquoi je veux presque y aller moi-même ? Presque ! C'est une joke ? Tu te peux plus d'y aller, Caulfield !

— Alright, dis-je froidement. Les deux hommes au fond, à ma gauche. J'sais pas qui vous êtes, mais come on, dehors.

*J'sais pas qui vous êtes.* Fiou !

L'individu criard, celui qui n'arrête pas de me demander de starter le show, se dirige vers la sortie. J'avais oublié l'endroit où il était assis. Il disparaît gauchement dans la pluie noire comme de l'encre. Un homme plus petit – qui s'avère en fait être un tout jeune homme – le suit dehors d'un pas hésitant.

Le tout jeune homme attend dans le déluge comme s'il obéissait à un ordre, son calot croche et ramolli par la pluie, les yeux rivés sur le lieutenant. Il est très jeune, probablement dix-huit ans. Il ne semble pas appartenir à la jeunesse exaspérante qui s'obstine encore et encore une fois le coup de sifflet donné. Je le fixe. Le lieutenant se tourne vers lui et le fixe à son tour.

— J'étais sur la liste. J'me suis inscrit quand le gars l'a affichée. Dès qu'y l'a tackée.

— Désolé, Private, répond le lieutenant. Prêt, Sahgeant ?

— Vous pouvez demander à Ostrander, renchérit le tout jeune homme avant de plonger la tête à l'intérieur du camion. Eille, Ostrander ! J'étais-tu pas le premier sur la liste ?

La pluie semble tomber plus fort que jamais. Le tout jeune homme qui veut aller à la danse est de plus en plus trempé. J'étends le bras et relève le col de son imperméable.

— J'étais-tu pas le premier sur la liste ? crie-t-il en direction d'Ostrander.

— Quelle liste ? répond Ostrander.

— La liste pour ceux qui veulent aller à la danse ! répète-t-il en criant.

— Oh, dit Ostrander. Qu'est-ce qu'y a ? J'étais dessus.

Oh, Ostrander, petit être sournois.

— J'étais-tu pas le premier dessus ? demande à nouveau le tout jeune homme, dont la voix se brise.

— J'sais pas, répond Ostrander. Comment tu veux que j'sache ça.

Le tout jeune homme se tourne vers le lieutenant dans un geste d'indignation.

— J'étais le premier sur la liste, Lieutenant. J'vous jure. Y a un gars dans notre escadron, un gars d'ailleurs genre, qui travaille dans la salle des rapports. Ben y l'a tackée pis je l'ai signé tout de suite. J'étais le premier dessus.

— Rembarque. Rembarque dans le camion, p'tit gars, répond le lieutenant en dégoulinant.

Le tout jeune homme remonte dans le camion et les autres lui font rapidement de la place. Le lieutenant se tourne vers moi.

— Sahgeant, où ce que j'peux trouver un téléphone, ici ? me demande-t-il.

— Ben, les Post Engineers en ont un, lieutenant. J'vais vous amener.

Nous pataugeons dans le marais de boue rouge qui nous sépare des Post Engineers.

- Ma ? demande le lieutenant dans le microphone. Dude... Ça va... Ouais, ma. Ouais, ma. J'essaie d'arranger ça, là. Peut-être dimanche si y me laissent y aller comme qu'y m'ont dit. Ma, Sarah Jane est-tu là ?... Ben, qu'est-ce que tu dirais de me la passer ?... Ouais, ma. Si j'peux, ma. Peut-être dimanche.

Après un moment de silence, le lieutenant reprend la parole.

- Sarah Jane ?... Ça va. Ça va... J'essaie d'arranger ça, là. Comme j'ai dit à ma, peut-être dimanche, si y me laissent y aller. Eille, Sarah Jane. T'as-tu une date à soir ?... C'est sûr qu'y fait pas beau. C'est sûr. Eille, Sarah Jane, l'auto est-tu correcte ? T'as-tu fait réparer l'affaire ? C'est correct. C'est correct. C'est cheap en maudit avec les plugs pis toute.

La voix du lieutenant change, se détend.

- Eille, Sarah Jane. J'veux que tu prennes l'auto pis que t'aille chez Miz Jackson à soir... Ben c'est ça qui arrive : y a des gars ici qui veulent aller à un des party qu'a l'organise. T'sais ?... L'affaire que j'voulais te dire, c'est qu'y a un gars de trop... Ouais... Ouais... Ouais... J'sais ben, Sarah Jane. J'sais ben. J'sais qu'y pleut... Ouais... Ouais...

Le lieutenant prend soudain un ton extrêmement sec et tranchant.

- C'est pas une question, fille. C'est un ordre. Là, j'veux que t'aille chez Miz Jackson ben vite, ok ?... J'm'en fous. Alright. Alright... À tantôt.

Il raccroche.

Nous retournons au camion d'un pas lourd, trempés jusqu'à l'os, jusqu'à la solitude, jusqu'au silence. Où est-ce que t'es, Holden ? Laisse tomber ton histoire de Disparu. Arrête de niaiser. Montre-toi. Montre-toi quelque part. T'entends ? C'est juste que je me souviens de tout. J'arrive jamais à oublier les bonnes choses, c'est pour ça. Alors écoute. Va voir quelqu'un, un officier ou un G.I., et dis-lui que t'es Ici – pas Disparu, pas mort, rien d'autre qu'Ici.

Arrête de niaiser. Arrête de laisser le monde penser que t'es Disparu. Arrête de porter mon peignoir quand tu vas à la plage. Arrête de frapper les balles de mon côté du terrain. Arrête de siffler. Assieds-toi droit quand tu es à table...

La bonne qui ouvre la porte de l'appartement est jeune, brusque et dégage une impression de travail à temps partiel.

— Qui que vous venez voir ? demande-t-elle au jeune homme avec hostilité.

Le jeune homme répond « Mrs. Polk ». Il lui avait déjà dit qui il venait voir quatre fois, à travers les grincements de l'interphone.

Il devrait revenir un jour où les imbéciles n'ont le droit de répondre ni aux interphones ni aux portes. Il devrait revenir un jour où il n'a pas envie de s'arracher les yeux pour calmer les démangeaisons de son rhume des foins. Il devrait revenir... Il ne devrait pas revenir du tout. Il devrait amener sa sœur Mattie directement au restaurant de chop suey grassex qu'elle aime tant, puis directement à une matinée, puis directement au train, sans s'arrêter pour exprimer la confusion de ses sentiments, sans l'imposer à des inconnus. Hey ! Il n'est peut-être pas trop tard pour éclater d'un rire idiot, mentir, puis repartir.

La bonne s'écarte du chemin et marmonne que Mrs. Polk est peut-être sortie du bain, peut-être pas. Le jeune homme aux yeux rougis et la petite fille aux longues jambes qui l'accompagne entrent.

Le petit appartement new-yorkais est laid et coûteux. Le genre d'appartement qu'on loue surtout aux nouveaux mariés, peut-être parce que les pieds de la mariée ont eu raison d'elle à la dernière agence de location, peut-être parce qu'elle n'avait d'yeux que pour la façon dont son nouveau mari porte sa montre.

On ordonne au jeune homme et à la petite fille d'attendre dans le salon. La pièce est encombrée de chaises Morris, et les lampes de lecture semblent s'y reproduire pendant la nuit. Mais au-dessus d'une ridicule cheminée artificielle, ah ! Que de bons livres !

---

<sup>544</sup> Ce texte est une traduction de la nouvelle « The Stranger », écrite par J. D. Salinger et publiée dans le n° 116 de *Collier's* en décembre 1945 (p. 18-77). N'ayant pas réussi à me procurer le texte original, j'ai utilisé une version transcrite trouvée dans le cadre de mes recherches. Il se peut donc que quelques éléments du texte source m'échappent, par exemple certains passages placés en italiques.

Le jeune homme se demande par exemple qui s'est intéressé à Rainer Maria Rilke, à *The Beautiful and Damned*, à *A High Wind in Jamaica*. Est-ce la copine de Vincent ou le mari de la copine de Vincent ?

Il éternue, puis s'intéresse à une pile désordonnée d'albums. Il s'empare de celui du dessus. Il s'agit d'un vieil enregistrement de *Fat Boy*, par Bakewell Howard (avant qu'Howard fasse dans le commercial). À qui appartient-il ? À la copine de Vincent ou au mari de la copine de Vincent ? Il retourne l'album et, à travers des yeux larmoyants, observe le morceau de ruban adhésif blanc et sale qui cache le titre. Un avertissement y est écrit en lettres vertes : Helen Beebers – Chambre 202, Rudenweg – Voleurs, back off !

Le jeune homme agrippe le mouchoir qu'il garde dans sa poche, éternue de nouveau et tourne le disque vers la face où est enregistré *Fat Boy*. Il entend le son brut et mélodieux du cor de Bakewell Howard. Il entend la musique des années perdues, les bonnes années qui ne figureraient jamais dans les livres d'histoire, celles où tous les morts du 12th Regiment invitaient encore les cavalières d'autres morts à les suivre sur des pistes de danse égarées, celles où aucun danseur qui se respecte n'avait entendu parler de Cherbourg ou de Sainte-Lô ou de Hürtgen Forest ou de Luxembourg.

Il écoute cette musique imaginaire jusqu'à ce que, derrière lui, sa petite sœur se lance dans un concours de rots avec elle-même. Il se tourne vers elle et lui dit :

— Arrête ça, Mattie.

Au même instant, la voix charmante, rauque et enfantine d'une femme adulte résonne dans la pièce, rapidement suivie de sa propriétaire.

— Hey, dit-elle. J'suis désolée d'vous avoir fait attendre. J'suis Mrs. Polk. J'sais pas comment vous allez faire pour les rentrer dans le salon. Les fenêtres sont toutes weird. Mais j'peux plus supporter de regarder le vieux building sale de l'autre côté du *comment-que-ça-s'appelle*.

Elle aperçoit la petite fille, assise les jambes croisées sur l'une des chaises Morris.

— Oh ! s'écrie-t-elle, extatique. C'est à qui, cette p'tite fille-là ? À vous ? Le p'tit chat !

Le jeune homme s'empare de son mouchoir avec urgence. Il éternue quatre fois avant de pouvoir répondre.

— C'est ma p'tite sœur Mattie, dit-il à la copine de Vincent. J'suis pas le gars des fenêtres, si c'est ce que...

— Vous êtes pas le gars des rideaux ?... Qu'est-ce qui se passe avec vos yeux ?

— J'ai le rhume des foins. J'm'appelle Babe Gladwaller. J'étais dans l'armée avec Vincent Caulfield.

Il éternue.

— On était de très bons amis... Regardez-moi pas quand j'éternue, s'il vous plaît. Mattie pis moi, on est venus en ville pour diner pis voir un spectacle, pis j'me suis dit que je passerais par ici, voir si vous étiez à la maison. J'aurais dû téléphoner ou quelque chose.

Il éternue de nouveau. Lorsqu'il relève les yeux, la copine de Vincent le dévisage. Elle est belle. Elle serait belle même en s'allumant un cigare.

— Hey...

Elle parle doucement, elle qui s'exprime habituellement en criant.

— Y fait noir comme dans un four ici. Venez dans ma chambre.

Elle guide le chemin.

— T'es dans les lettres qu'y m'a envoyées. T'habites quelque part qui commence par un "V", dit-elle à Babe, le dos tourné.

— Valdosta, New York.

Ils entrent dans une pièce plus lumineuse et agréable que le salon, de toute évidence la chambre de la copine de Vincent et de son mari.

— Écoute, j'déteste le salon. Installe-toi sur la chaise. Fais juste jeter cette affaire-là par terre. Toi, bébé chat, installe-toi sur le lit à côté de moi... Oh, chouchou, ta robe est tellement belle ! Oh, pourquoi t'es venu me voir ? Non, vas-y, j'suis contente. J'vais pas te regarder quand t'éternues.

Aucun homme n'a jamais pu se protéger contre la forme, la mélodie et la grandeur meurtrières de la beauté fortuite. Vincent aurait pu le prévenir. Vincent l'avait prévenu. Bien sûr qu'il l'avait prévenu.

— Ben, j'ai pensé que... commence Babe.

— Écoute, comment ça se fait que t'es plus dans l'armée ? demande la copine de Vincent. T'es plus dans l'armée ? Hein ? T'es sorti à cause du nouveau truc de points ?

— Y avait cent sept points, intervient Mattie. Y a aussi reçu cinq étoiles de combat, mais même avec cinq, y donnent rien qu'une p'tite étoile argent. Tu peux pas mettre cinq p'tites étoiles dorées sur le genre de ruban. Cinq, ça ferait plus beau. Ça ferait comme si y en avait plus. Mais y porte plus son uniforme, de toute façon. C'est moi qui l'a. C'est moi qui l'a dans une boîte.

Babe, comme la plupart des hommes de grande taille, pose sa cheville sur son genou quand il se croise les jambes.

— J'suis sorti. J'm'en suis sorti, dit-il.

Il regarde la montre de poche placée dans sa chaussette, un des gestes les plus inusités de son nouveau quotidien sans bottes de combat. Puis, il relève les yeux vers la copine de Vincent. Elle lui semble presque irréaliste.

— J'suis sorti la semaine dernière, dit-il.

— Câline, c'est blood.

Mais ça ne l'intéresse pas vraiment. Pourquoi est-ce que ça l'intéresserait ? Alors Babe se contente d'acquiescer.

— Tu, eum... Tu sais que Vincent... Tu sais qu'y est mort au combat, right ? dit-il.

— Oui.

Babe acquiesce de nouveau et inverse la position de ses jambes, pose son autre cheville sur son autre genou.

— Son père m'a téléphoné pour me le dire quand c'est arrivé, dit la copine de Vincent. Y m'a appelé Miss Eummm. Y me connaît depuis toujours pis y pouvait même pas se souvenir de mon nom. Juste que j'aime Vincent pis que j'suis la fille d'Howie Beeber. J' imagine qu'y pensait qu'on était encore fiancés. Vincent pis moi.

Elle pose sa main sur la nuque de Mattie et observe le bras droit de la fillette, qui est posé tout prêt d'elle. Il ne se passe rien de particulier avec le bras droit de Mattie. Il est simplement bronzé, découvert, jeune.

— J'me suis dit que t'aimerais peut-être en savoir un peu plus sur toute ça, dit Babe avant d'éternuer au moins six fois.

Il range son mouchoir. La copine de Vincent le regarde, mais ne dit rien. Ça le déroute et l'agace. Elle veut peut-être qu'il cesse de tourner autour du pot. Il réfléchit.

— J'peux pas te dire qu'y était heureux quand y est mort ou quelque chose, finit-il par dire. J'm'excuse. J'trouve rien de bon à dire. Mais j'veux quand même te raconter toute l'affaire.

— Mens-moi sur rien. J'veux savoir, répond la copine de Vincent.

Elle lâche la nuque de Mattie, puis reste immobile, les yeux dans le vide, sans rien faire de particulier.

— Eum, y est mort le matin. Y était avec quatre autres G.I. pis moi, autour d'un feu qu'on avait fait. Dans la forêt de Hürtgen. Un mortier nous est tombé dessus d'un coup – sans faire de bruit ni rien – pis Vincent pis trois autres hommes ont été touchés. Y est mort pas plus que trois minutes après, peut-être trente mètres plus loin, dans une tente de medics.

Babe éternue plusieurs fois avant de continuer.

— J'pense que la douleur était présente dans trop de parties de son corps pour qu'y réalise ce qui se passe. Tout devait être juste noir. J'pense pas vraiment qu'y avait mal. J'te jure que j'pense pas. Y avait les yeux ouverts. J'pense qu'y m'a reconnu pis qu'y m'a entendu quand j'lui ai parlé. Mais y m'a rien dit pantoute. La dernière chose qu'y a dite, c'est qu'un de nous allait devoir aller chercher plus de bois parce que notre feu était lame. *Préféablement un des plus jeunes soldats*, y a dit. Tu sais comment y parlait.

Babe s'arrête. La copine de Vincent pleure et il ne sait pas quoi faire.

Mattie prend la parole, s'adressant à elle :

— Y était vraiment witty. Y est venu à la maison une fois. Câline !

La copine de Vincent écoute Mattie en pleurant, le visage enfoui dans la main. Babe fixe sa chaussure. Il attend que quelque chose de plus doux, de plus sensé, de plus facile se produise. Il attend par exemple que la copine de Vincent, la copine vraiment blood de Vincent, arrête de pleurer.

Et quand elle arrête de pleurer – ce qui se produit rapidement – il reprend la parole.

— T'es mariée pis j'suis pas venu ici pour te torturer. J'ai juste pensé, à cause d'affaires que Vincent m'a dites, que tu l'as déjà beaucoup aimé pis que tu voudrais entendre parler de tout ça. J'm'excuse d'être un inconnu avec le rhume des foins, en chemin vers un lunch pis une matinée. J'savais que ça allait rien donner de bon, mais j'suis venu quand même. J'sais pas ce qui se passe avec moi depuis que j'suis revenu.

— C'est quoi un mortier ? demande la copine de Vincent. C'est comme un canon ? Impossible d'anticiper ce qu'une femme peut dire ou penser...

— Ben, genre. L'obus tombe sans faire de bruit. J'm'excuse.

Il s'excuse trop, mais il a envie de s'excuser à toutes les femmes du monde entier dont l'amant a été tué parce que les mortiers ne font pas de bruit. Il a maintenant très peur d'en avoir trop dit, trop froidement. Son rhume des foins – son désagréable rhume des foins – n'aide certainement pas. Ce qu'il trouve le plus horrible, c'est la façon dont son esprit lui commande de raconter ces choses-là aux civils, beaucoup plus horrible que ce qu'il raconte à voix haute.

Son esprit – son esprit de soldat – recherche d'abord et avant tout la précision. Lorsqu'il en vient aux détails, il veut être certain de bien viser. *Si tu racontes ce qui s'est passé, laisse aucun civil s'installer confortablement dans le mensonge. Tire le mensonge. Laisse pas la copine de Vincent penser qu'il a demandé une cigarette avant de mourir. Laisse la pas penser qu'il a courageusement souri face à la mort ou qu'il a prononcé des derniers mots bien choisis.*

*Ces choses-là se passent jamais comme ça. Elles se passent juste comme ça dans les films et les livres. Ou rien que pour un très, très petit groupe d'hommes incapables de rattacher leurs dernières pensées à la joie fugitive d'être en vie. Laisse pas la copine de Vincent se tromper sur Vincent, peu importe à quel point elle l'a aimé. Cible le mensonge le plus gros, le plus proche de toi. C'est pour ça que t'es revenu. C'est pour ça que t'as eu la chance de revenir. N'abandonne aucune bonne personne. Tire, dude, tire ! Maintenant !*

Babe décroise les jambes et ramène brièvement sa paume à son front avant d'éternuer une douzaine de fois. Il prend un quatrième mouchoir propre, essuie ses yeux qui brûlent et coulent, range le mouchoir, puis dit :

- Vincent t'aimait comme j'ai jamais vu. J'sais pas exactement pourquoi vous vous êtes laissés, mais j'sais que c'était la faute à personne. C'est l'impression que j'avais quand y me parlait de toi. Que votre breakup était de la faute à personne. C'était-tu de la faute à quelqu'un ? Faut que j'demande. Vu que t'es mariée. C'était-tu de la faute à quelqu'un ?
- C'était de sa faute à lui.
- Pourquoi t'as marié Mr. Polk, d'abord ? demande Mattie.
- C'était de sa faute à lui. Écoutez, j'l'aimais Vincent. J'aimais sa maison, pis j'aimais ses frères, pis j'aimais sa mère pis son père. J'aimais toute. Écoute, Babe, Vincent croyait pu en rien. C'était l'été, pis il y croyait pas. C'était l'hiver, pis il y croyait pas. Y croyait pu en rien depuis que le p'tit Kenneth Caulfield était mort. Son frère.
- C'était le plus p'tit, ça, celui sur lequel y capotait tellement ?
- Oui. J'aimais toute. J'te jure, dit la copine de Vincent en touchant le bras de Mattie d'un geste presque confus.

Babe acquiesce. Il plonge la main dans la poche intérieure de son manteau et, pour la première fois depuis son arrivée, en sort autre chose qu'un mouchoir.

- Eum, c'est un poème qu'y a écrit, dit-il à la copine de Vincent. No joke. J'lui ai emprunté une enveloppe, pis c'était écrit en arrière. Tu peux le garder si tu veux.

Il étend son long bras, tâchant de ne pas se laisser hypnotiser par l'éclat de ses boutons de manchettes, et lui tend une enveloppe de G. I. tachée de boue. L'enveloppe est pliée en deux sur la largeur et est légèrement déchirée.

La copine de Vincent l'examine, bouge les lèvres en lisant le titre du poème qui y est inscrit. Elle regarde Babe.

- My god ! Miss Beebers ! Y m'appelle Miss Beebers !

Elle rebaisse les yeux vers le poème et continue de lire silencieusement, en bougeant les lèvres. Une fois sa lecture terminée, elle secoue la tête dans un geste qui n'exprime aucune contestation. Elle lit le poème une seconde fois, puis plie l'enveloppe

jusqu'à former un tout petit paquet, comme s'il était primordial de la dissimuler. Elle plonge la main dans la poche de sa veste et y range le poème.

— Miss Beebers, dit-elle en levant les yeux, comme si quelqu'un venait d'entrer dans la pièce.

Babe, qui avait recroisé les jambes, les déplie pour signaler son départ imminent.

— Ben, j'voulais juste te donner le poème, dit-il.

Il se lève et Mattie l'imité. La copine de Vincent se lève à son tour. Babe lui tend la main et la copine de Vincent la sert, comme il se doit.

— J'aurais sûrement pas dû venir, dit-il. J'suis venu pour les meilleures pis les pires raisons... J'agis de façon vraiment weird. J'sais pas ce qui se passe avec moi. Bye.

— J'suis vraiment contente que tu sois venu, Babe.

Ce qu'elle vient de dire le fait pleurer. Il se détourne s'empresse de sortir de la chambre. Mattie se dirige elle aussi en direction de la porte d'entrée, lentement suivie de la copine de Vincent. Babe ne fait volte-face qu'après avoir atteint le vestibule à l'extérieur de l'appartement. Il ne pleure plus.

— Penses-tu qu'on peut prendre un taxi ou quelque chose ? demande-t-il à la copine de Vincent. Est-ce qu'y a des taxis dehors ? J'ai même pas remarqué.

— Sûrement. C'est une bonne heure.

— Aimerais-tu ça venir manger pis aller au théâtre avec nous ? lui demande-t-il.

— J'peux pas. J'dois... J'peux pas. Pèse sur *Up* Mattie. Le bouton *Down* marche pas. Babe lui serre une nouvelle fois la main

— Bye, Helen, dit-il, la relâchant.

Il rejoint Mattie devant les portes fermées de l'ascenseur.

— Qu'est-ce que tu vas faire, maintenant ? lui demande la copine de Vincent en criant presque.

— Comme j'ai dit, on va...

— J'veux dire maintenant que t'es revenu.

— Oh ! dit-il en éternuant. J'sais pas. Y a-tu vraiment quelque chose à faire ? Non, je joke. J'vais faire quelque chose. Sûrement mon M.A. pis devenir prof. Mon père est prof.

- Hey. Vas voir des filles en gros tutu danser ou quelque chose, ce soir, ok ?
- J’connais pas de filles qui dansent en gros tutu. Rappelle l’ascenseur Mattie.
- Écoute Babe, dit la copine de Vincent avec intensité. Appelle-moi une bonne fois, ok ? S’il te plait. J’suis dans l’annuaire.
- J’connais quand même *des* filles... répond Babe.
- J’sais, mais on pourrait diner ou quelque chose, pis aller voir un show. *Comment-qu’y-s’appelle* peut avoir des billets pour n’importe quoi. Bob. Mon mari. Ou tu pourrais venir souper à la maison.
- Il hoche la tête et appelle l’ascenseur lui-même.
- S’il te plait.
- J’vais bien. Sois pas de même... J’suis juste pas encore habitué aux choses.

Les portes de l’ascenseur s’ouvrent. Mattie crie « Bye ! » et suit son frère à l’intérieur. Les portes se referment.

Aucun taxi dans la rue. Babe et Mattie marchent ensemble vers l’est, vers Central Park. Les trois longs pâtés de maisons qui séparent Lexington et Fifth sont d’un gris caractéristique de cette partie de la ville. Même sous le soleil de midi, même à la mi-août. Un gros portier promène un fox-terrier sur le trottoir qui s’étend entre Park et Madison, une cigarette à la main.

Babe se dit que chaque jour de la bataille du Bulge, ce même portier a promené ce même chien sur cette même rue. Il n’arrive pas à y croire. Il arrive à y croire, mais ça lui semble impossible. Il sent la main de Mattie dans la sienne. Elle monologue.

- Maman dit qu’y faut qu’on voit la pièce *Harvey*. Elle dit que t’aimes Frank Fay. Ça parle d’un gars qui parle à un lapin. Quand y est saoul pis toute, y parle à un lapin. Ou *Oklahoma!* Maman dit que t’aimerais *Oklahoma!*, aussi. Roberta Cochran l’a vu, pis elle dit que c’est ben blood. Maman dit...
- Qui l’a vu ?
- Roberta Cochran. Elle est dans ma classe. Elle fait de la danse. Son père se trouve ben drôle. J’suis allé chez elle pis y essayait de faire plein de jokes. Y est cave.
- Mattie se tait une seconde.
- Babe, dit-elle.

— Quoi ?

— Est-ce que t'es content d'être à la maison ?

— Oui, ma chouette.

— Ouch ! Tu me fais mal à la main.

Il dessert son étreinte.

— Pourquoi tu me demandes ça ?

— J'sais pas. On peut-tu s'asseoir en haut du bus ? T'sais, les bus ouverts.

— Alright.

Le soleil est brillant et chaud. Ils traversent de l'autre côté de la Fifth pour longer le parc. Devant l'arrêt d'autobus, Babe allume une cigarette et retire son chapeau. Une grande blonde marche avec entrain sur le trottoir opposé, une boîte à chapeau dans les bras. Un petit garçon au veston bleu se tient dans le milieu de la rue et essaie de convaincre son petit chien, qui s'appelle probablement Theodore ou Waggy, de se lever et de traverser la rue à la manière d'un Rex, d'un Prince ou d'un Jim.

— J'suis capable de manger avec des baguettes, dit Mattie. Quelqu'un m'a montré comment. Le père de Vera Weber. J'vais te montrer.

La chaleur du soleil s'étend sur le pâle visage de Babe.

— Ça, kid, dit-il en tapant l'épaule de sa sœur, j'dois le voir pour le croire.

— Ok, tu vas voir, répond Mattie. Elle saute à pieds joints du trottoir à la rue, puis de la rue au trottoir. Pourquoi est-ce aussi magnifique à regarder ?

## **Bibliographie**

### **CORPUS**

#### **Volet « critique » :**

SALINGER, Jerome David. *The Catcher In the Rye*, New York, Little, Brown and Company, 1951, 224 p.

#### **Volet « traduction » :**

SALINGER, Jerome David. « A Boy in France », *The Saturday Evening Post*, n° 217, mars 1945, p. 21-92.

SALINGER, Jerome David. « Last Day of the Last Furlough », *The Saturday Evening Post*, n° 216, juillet 1944, p. 26-27, p. 61-62 et p. 64.

SALINGER, Jerome David. « This Sandwich Has No Mayonnaise », *Esquire*, n° 24, octobre 1945, p. 54-56 et p. 147-149.

SALINGER, Jerome David. « The Stranger », *Collier's*, n° 116, décembre 1945, p. 18-77.

### **RÉFÉRENCES CRITIQUES**

#### **Vernaculaire et réception de *The Catcher in the Rye* :**

COSTELLO, Donald P. « The Language of *The Catcher in the Rye* », *American Speech*, vol. 34, n° 3, octobre 1959, p. 172-181.

OHMANN, Carol et Richard OHMANN. « Reviewers, Critics and *The Catcher in the Rye* », *Critical Inquiry*, vol. 3, n° 1, automne 1976, p. 15-37.

STEINLE, Pamela Hunt Steinle. *In Cold Fear : The Catcher in the Rye, Censorship, Controversies And Postwar American Character*, Columbus, Les Presses de l'Université d'État d'Ohio, 2002, 238 p.

WHITFIELD, Stephen J. « Cherished and Cursed : Toward a Social History of *The Catcher in the Rye* », *The New England Quarterly*, vol. 70, n° 4, décembre 1997, p. 567-600.

#### **Traduction de l'œuvre de Salinger :**

GÉNIN, Isabelle. « *The Catcher in the Rye* et *L'Attrape-cœurs* : oralité, cohérence et incohérence », *Palimpsestes*, n° 23 (Traduire la cohérence), 2010, p. 87-110.

GWOD NYEMB, Léon. *Retraduction commentée de trois chapitres de The Catcher in the Rye par J. D. Salinger*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1979, 119 p.

« J. D. Salinger et Robert Laffont : une histoire d'édition », livret qui accompagne la réédition de *L'Attrape-cœurs* par la collection Pavillons des Éditions Robert Laffont en 2016, <https://bit.ly/380BXbw>, page consultée le 12 février 2018.

PAJUNEN, Marjo. *Le temps dans la traduction : une étude comparée de la traduction des anglicismes et des jurons dans deux traductions françaises de The Catcher in the Rye*, mémoire de maîtrise, Tempere, Université de Tempere, 2005, 100 p.

SILBER, Marinte, « Le mystère *Attrape-cœurs* », dans *Le Monde*, 28 janvier 2010, <https://bit.ly/2tWoPFy>, page consultée le 12 février 2018.

## RÉFÉRENCES THÉORIQUES

### Vernaculaire dans l'écriture américaine :

ANDERSON, Lars et Peter TRUDGILL. *Bad Language*, New Jersey, Blackwell, 1991, 160 p.

BRETT, David. « Eye Dialect: Translating the Untranslatable », *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari*, vol. 6, 2009, p. 49-62.

DICTIONARY.COM et OXFORD UNIVERSITY PRESS. *Lexico US Dictionary*, <https://bit.ly/37Ymmcs>, ouvrage en ligne consulté le 24 juin 2019.

LJUNG, Magnus. *Swearing: A Cross-Cross Cultural Linguistic Study*, Londres, Palgrave Macmillan, 2011, 190 p.

MERRIAM-WEBSTER. *Merriam-Webster Dictionary*, <https://bit.ly/2FKyu4Y>, ouvrage consulté en ligne le 24 juin, le 01 juillet et le 15 octobre 2019.

MOORE, Robert L. « We're Cool, Mom and Dad Are Swell: Basic Slang and Generational Shifts in Values », *American Speech*, vol. 79, n° 1, printemps 2004, p. 59-86.

NORRICK, Neal R. « Swearing in Literary Prose Fiction and Conversational Narratives », *Narrative Inquiry*, vol. 22, n° 1, 2012, p. 24-49.

### Vernaculaire dans l'écriture québécoise :

BÉLANGER, Mario. *Le Petit guide du parler québécois*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, 2011 (3<sup>e</sup> édition revue et augmentée), 279 p.

BERGERON, Léandre. *Dictionnaire de la langue québécoise*, Montréal, Typo, 1997 (nouvelle édition), 572 p.

BILODEAU, Chantale. *Des moyens d'expression de l'intensité dans le langage des jeunes Québécois*, mémoire de maîtrise, Chicoutimi, L'Université du Québec à Chicoutimi, 2001, 147 p.

BOCK-CÔTÉ, Mathieu. « Le français : le raffinement des colonisés », dans *Le Journal de Montréal*, 12 juillet 2014, <https://bit.ly/32ohnA4>, page consultée le 22 mars 2019.

BOUCHARD, Chantal. *La Langue et le nombril. Histoire d'une obsession québécoise*, Québec, Fides, 1998, 305 p.

BOUCHARD, Chantal. *On emprunte qu'aux riches*, Québec, Fides, 1999, 42 p.

BOURQUE, Paul-André. « L'américanité du roman québécois », *Études littéraires*, vol. 8, n° 1, 1975, p. 9-19.

BOVET, Ludmila. Bovet, « Le vocabulaire du défoulement au Québec ou petite enquête sur les sacres et les jurons », *Langue et linguistique*, n° 3, 1977, p. 27-46.

CHEVRIER, Marc. « Les français imaginaires (et le réel français) », dans *Vigile Québec*, 3 juillet 2010, <https://bit.ly/2JHnRl7>, page consultée le 22 mars 2019

DESRUISSEAU, Pierre. *Dictionnaire des expressions québécoises*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2009 (nouvelle édition revue et augmentée), 533 p.

DUPONT, Louis. « L'américanité québécoise ou la possibilité d'être ailleurs », dans Dean Louder (dir.), *Le Québec et les francophones de la Nouvelle-Angleterre*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1991, p. 187-200.

ÉDITIONS LAROUSSE. *Le Larousse : langue française*, <https://bit.ly/3a67Z88>, ouvrage consulté en ligne le 10 septembre 2019.

FORTIN, Andrée. « Presque Amérique », *Nuit blanche*, n° 90, printemps 2003, p. 57-59.

GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

GOURSAU, Henri. *Dictionnaire des anglicismes*, Saint-Orens-de-Gameville, Goursau, 2015, 361 p.

L'Abbé, *Description du lexique appartenant au vernaculaire des jeunes adultes de 17 à 25 ans habitant dans les quartiers Est de Montréal*, mémoire de maîtrise, Montréal, L'Université du Québec à Montréal, 2006, 188 p.

LA PARLURE. *La Parlure. Le dictionnaire collaboratif du français parlé*, <https://bit.ly/30dCpRj>, ouvrage consulté en ligne le 24 juin, le 10 septembre et le 11 décembre 2019.

LAPERRIÈRE, Guy. « Un nouvel objet d'étude : le sacré », *Situation de la recherche sur le « Canada-français »*, 1962-1984 I, vol. 24, n° 1-2, 1985, p. 223-231.

LAPOINTE, Josée. « *Charlotte before Christ* : brasser la cage », dans *La Presse*, 17 février 2012, <https://bit.ly/2xGIOa5>, page consultée le 22 mars 2019.

LÉGARÉ, Clément et André BOUGAÏEFF. *L'Empire du sacré québécois*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1984, 276 p.

MANDIA, Valérie. « Le septième art hors des frontières nationales : le pouvoir de la langue hybride et de l'imaginaire culturel dans les films du cinéaste québécois Xavier Dolan », *Francophonie d'Amérique*, n° 37, printemps 2014, p. 105-132.

MATHER, Patrick-André. « Une analyse sociolinguistique du film *Les Amours imaginaires* de Xavier Dolan », dans *Linguistique et politique*, 2011, <https://bit.ly/2LPsL1P>, page consultée le 22 mars 2019.

MCCAN, Yes. « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués », dans *Voir*, 23 juillet 2014, <https://bit.ly/2dgxRFj>, page consultée le 22 mars 2019.

NADEAU, Jean-Benoît. « La fausse menace », dans *Le Devoir*, 30 avril 2018, <https://bit.ly/32oWrJ5>, page consultée le 22 mars 2019.

PETROWSKI, Nathalie. « *Charlotte anyways...* », dans *La Presse*, 30 janvier 2012, <https://bit.ly/2WYF7L0>, page consultée le 22 mars 2019.

RIOUX, Christian. « J'rape un suicide... », dans *Le Devoir*, 18 juillet 2014, <https://bit.ly/2JtwYa4>, page consultée le 22 mars 2019.

Rioux, Christian. « Servitude volontaire », dans *Le Devoir*, 5 novembre 2010, <https://bit.ly/2Y3ETTI>, page consultée le 22 mars 2019.

SARKAR, Mela. « “Ousqu'on chill à soir ?” Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », *Diversité urbaine*, automne 2008, p. 27-44.

SIERRA SALAS, Hilda. *Le bilinguisme chez les familles montréalaises d'origine mexicaine : additif ou soustractif ?*, mémoire de maîtrise, Montréal, L'Université du Québec à Montréal, 2008, 154 p.

SPEAR, Thomas C. « La plume bifide, le cœur québécois. L'usage de l'anglais chez les écrivains québécois francophones », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1, 2001, p. 79-91.

### **Traduction du vernaculaire :**

BERMAN, Antoine. « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, n° 4 (Traduction/Textualité : Texte/Translatabilité), 1985, p. 67-81.

BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, 320 p.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, 276 p.

BRISSET, Annie. « La traduction du théâtre américain au Québec », *L'Amérique de la littérature québécoise*, vol. 26, n° 2, automne 1990, p. 49-51.

BRISSET, Annie. *Pour une sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil/Québec, Préambule, 1990, 347 p.

CHAPDELAINE, Annick et Gillian LANE-MERCIER, *Faulkner : une expérience de retraduction*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, 186 p.

CRANSTON, Philip. « Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets (review) », *The Comparatist*, vol. 19, mai 1995, p. 158-160.

HEYLEN, Romy. *Translation, Poetics and the Stage : Six French Hamlets*, Londres/New York, Routledge, 1993, 170 p.

LANE-MERCIER, Gillian. « La traduction des discours directs romanesques comme stratégie d'orientation des effets de lecture », dans *Palimpsestes*, 1995 <https://bit.ly/2tbhfXQ>, page consultée le 11 janvier 2020.

LANE-MERCIER, Gillian. « Le travail sur la lettre : politique de décentrement ou tactique de réappropriation ? », *TTR : traduction, terminologie et rédaction*, vol. 11, n° 1, 1998, p. 65-88.

SHERRY, Simon. « Éléments pour une analyse du discours sur la traduction au Québec », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n° 1, 1988, p. 63-81.

SHERRY, Simon. *Le Trafic des langues*, Montréal, Boréal, 1994, 224 p.