Motifs
ISSN : 2726-0399

3 | 2019
Figures de l'étudiant du Moyen Âge au XXIe siècle

Étudiants hors les murs dans *La disubbidienza* (1948) d'Alberto Moravia et *The Catcher in the Rye* (1951) de J. D. Salinger : la marginalisation adolescente au miroir de la fiction littéraire

Blandine Puel

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/blank/index.php?id=406

DOI : 10.56078/motifs.406

Référence électronique
Blandine Puel, « Étudiants hors les murs dans *La disubbidienza* (1948) d'Alberto Moravia et *The Catcher in the Rye* (1951) de J. D. Salinger : la marginalisation adolescente au miroir de la fiction littéraire », *Motifs* [En ligne], 3 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 04 juillet 2025. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/blank/index.php?id=406

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

Étudiants hors les murs dans *La disubbidienza* (1948) d'Alberto Moravia et *The Catcher in the Rye* (1951) de J. D. Salinger : la marginalisation adolescente au miroir de la fiction littéraire

Blandine Puel

PLAN

Adolescent et fiction de l'adolescence
Où sont les étudiants ?
Du « Bildungsroman » au roman d'adolescence
  Corpus et problématisation
Du refus de la figure de l'étudiant à l'anéantissement de soi
  1 - L'exclusion et la maladie : au commencement était le rejet
  2 - La menace d'une disparition, *varia* sur l'espace
Quêtes d'authenticité : la marginalisation pour parcours initiatique
  Refus d'identification à la communauté lycéenne
  Soupçons sur le langage

TEXTE

Adolescent et fiction de l'adolescence

1 Au XXe siècle, un type nouveau de personnage fait son apparition dans la littérature européenne et américaine, tout particulièrement dans le champ de la fiction romanesque : le personnage de l'adolescent[1]. Héros révolté, être en pointillés aux prises avec l'incertitude d'une identité vacillante, l'adolescent n'est pas un exemple supplémentaire du jeune homme que la littérature connaît déjà[2], il est le reflet littéraire d'une réalité historique, sociale et intellectuelle élaborée entre le XIXe et le XXe siècles dans les sociétés industrialisées : la naissance de l'adolescence[3]. D'abord mal connue et redoutée, l'adolescence fait l'objet d'une représentation imprécise voire violente au XIXe siècle aussi bien dans les discours

scientifiques que dans l'imaginaire commun et même dans la littérature[4]. Au XXe siècle, une image plus affirmée mais moins sévère de l'adolescence se dessine, le discours de la psychanalyse naissante aidant, en Europe autant qu'outre-Atlantique[5]. Peu à peu on identifie que cet âge de transition est une période primordiale du développement de l'individu ; une construction de tout l'être s'y joue. L'adolescence est alors moins considérée comme un simple état larvaire de l'âge adulte qu'il s'agirait de précipiter et de mater. Au contraire, elle est apparentée à un processus fragile de construction identitaire dont il faut respecter la lenteur. La littérature se tient au premier rang de ceux dont le discours contribue à construire l'image moderne de l'adolescence ; déjà au début du XXe siècle et de plus en plus régulièrement, les romans sur l'adolescence se développent. En France, ces œuvres cherchent dès le début à rompre avec la vision rigide qui a irrigué tout le XIXe, héritée de la perception rousseauiste dont les ouvrages, et en particulier *Emile ou de l'éducation* (1762), connaissent une renaissance[6]. Ailleurs en Europe c'est aussi le cas, par exemple en Italie comme le montrent les débuts sur la scène littéraire d'Alberto Moravia. Ses romans sur l'adolescence ont la modernité audacieuse, défiant allégrement de leur impudence le régime fasciste, narguant la censure et repoussant le culte naïf des souvenirs d'enfance dont la littérature italienne souvent frileuse et consensuelle s'est régalée[7]. La fiction littéraire est donc un des hauts lieux de l'élaboration d'une image moderne et d'un discours divergent sur l'adolescence. Cette divergence, c'est aussi sur la question de l'éducation qu'elle porte et *a fortiori* dans les années 50, à la charnière du siècle auquel notre corpus appartient, alors que bruissent avec énergie les contestations estudiantines de 1968 en Europe tout autant qu'aux États-Unis où fleurit une contre-culture portée par les adolescents[8]. Or l'adolescent, ou le *teenager* puisque, au début des années 40, les États-Unis inventent pour lui un terme spécifique[9], est à l'âge des études : collégien, lycéen, la question se pose de son assimilation à la figure de l'étudiant.

Où sont les étudiants ?

2 À première vue, il n'est pas évident que derrière ces titres, *La désobéissance*[10] et *L'attrape-cœurs*[11], se dissimulent deux figures d'étudiants. Si dans l'effronterie sans détours de ce titre par excel-

lence moravien, *La désobéissance*, transparaît un goût de la transgression que l'on serait tenté d'attribuer à la jeunesse, en revanche *The Catcher in The Rye* garde entière son énigme, aussi bien dans le titre original que dans la traduction[12]. Deux lycéens en sont pourtant les héros, l'un romain l'autre new-yorkais, l'un désobéissant à ses maîtres, à ses parents, à tous, l'autre rêvant d'être dans la vie un attrape-cœurs, celui qui surveille le champ de seigle (« rye » signifiant « seigle » en français) au bord de la falaise et attrape les enfants qui risquent d'en tomber, comme dans le poème écossais « Comin' Thro' the Rye » de Robert Burns auquel le roman fait référence. Où sont passées les études ? Où sont les lycées et les professeurs ? Ils sont là bien sûr mais il faut les fuir, en sauter les murs, claquer la porte au nez des professeurs, et le faire vite comme pour répondre à une urgence initiale qui conditionne le récit. Tuer en eux leur « condition d'écolier[13] », c'est le geste premier, symbolique, de Luca et d'Holden. Mettre à mort leur « condition de lycéen[14] » c'est mettre à mort une identité, celle que la société leur attribue et par laquelle elle estime qu'ils existent, c'est mettre à mort aussi, symboliquement, des siècles de littérature, au moins les XVIIIe et XIXe siècles et même le début du XXe, qui ont fait volontiers du jeune homme un étudiant, un être à éduquer.

Du « Bildungsroman » au roman d'adolescence

3 Dans leurs grandes lignes, *La désobéissance* et *L'attrape-cœurs* ressemblent à d'autres histoires bien connues de la littérature, celles où un jeune homme en passe de devenir adulte s'apprête à entrer dans le monde et découvre ce que la vie lui réserve. Dans cette trame affleure un genre littéraire assez identifiable, celui du roman de formation, que l'on se doit d'établir comme horizon générique à notre réflexion car c'est le genre à travers lequel la littérature pense et élabore la figure de l'étudiant pendant les deux siècles précédant notre période. Plus volontiers désigné par le terme de *Bildungsroman*, le genre apparaît puis est théorisé au XVIIIe siècle, et a pour canon l'œuvre goethéenne *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, publiée aux alentours de 1795. Comme en témoignent le terme allemand (« *Bildung* » condense des notions aussi variées que la

construction, le modelage, la formation, l'éducation, la culture) ainsi que les tentatives multiples de traduction française (« roman de formation », « roman d'apprentissage », « roman d'éducation ») mais aussi anglophones (« *novel of formation* », « *novel of education* ») et italiennes (« *romanzo di formazione* »), le *Bildungsroman* est un roman qui met en scène la formation, l'éducation. Dans cette perspective, le héros est très souvent un jeune homme et plus particulièrement un étudiant, terme à entendre ici au sens large de scolarisé (écolier, collégien, lycéen, étudiant à la faculté…). La trame du roman suit la formation du héros sur plusieurs années voire plusieurs décennies, formation qui doit lui permettre de creuser sa place dans le monde et de mener une vie confortable. En parallèle, une portée morale et instructive vise le lecteur : tout comme le héros, celui-ci doit être éduqué et ce didactisme fait partie intégrante des principes du genre[15]. Le roman de formation connaît une évolution rapide et des transformations majeures jusqu'à l'époque moderne. Le genre rompt notamment avec la vision harmonieuse et « bourgeoise ascendante[16] » du monde qui l'imprègne à ses débuts. Au fil du temps se perd la confiance en un épanouissement de l'individu, en un accord avec le monde et la société, le sens fait défaut à tous points de vue ; les romans de la fin du XIXe et du début du XXe constatent l'écart entre les espérances et les accomplissements effectifs, et certains avec une ironie grinçante comme *L'éducation sentimentale* (1869). Au début du XXe siècle, la modernité – doublement narrative et idéologique – pressentie par Flaubert semble actée, le roman de formation porté par des Italo Svevo, des Joyce et des Musil accentue ensemble la noirceur, le cynisme, l'absurdité du monde et du parcours initiatique. Déjà le roman d'éducation n'éduque plus son héros étudiant ni son lecteur, si ce n'est au doute. C'est dans cette brèche ouverte par la modernité que s'insèrent les fictions de l'adolescence et notre corpus, en embrassant le doute.

Corpus et problématisation

4 Ce que l'on cherchera à explorer ici, c'est comment se noue le rapport entre adolescent et figure de l'étudiant dans les années 50, dans la fiction littéraire. Que permet la fiction *de l'adolescence* ? En quoi diffère-t-elle de toute autre fiction de l'étudiant ? En cherchant à se saisir des figures de lycéens qui se dissimulent derrière nos héros,

c'est aussi à la forme littéraire qui les accueille qu'il faudra réfléchir en mesurant notamment l'écart entre nos œuvres et le modèle générique qui les précède, le *Bildungsroman*, traditionnellement associé à la figure de l'étudiant.

5 Dans le roman d'adolescence du XXe siècle, que nous percevons comme le genre faisant suite au *Bildungsroman*, l'adolescent, s'il a initialement un statut de collégien ou de lycéen, s'acharne à éloigner de lui la figure de l'étudiant. Il ne s'agit pas ici de dire que l'adolescent invente l'école buissonnière et le mépris des institutions. Déjà les jeunes hommes des romans du XVIIIe siècle jetaient livres et cartables aux orties, déjà dans *L'éducation sentimentale* Frédéric Moreau délaissait ses études pour d'autres plaisirs. Le roman d'adolescence ne se construit pas autour de la figure d'un jeune homme rebelle aux études, il n'y a rien de moderne à cela. Dans nos œuvres, le statut de lycéen est miné par le doute au point de disparaître entièrement, il ne s'agit plus de dire le plaisir pris par l'étudiant à sécher les cours occasionnellement, mais de bâtir la logique même de l'œuvre sur la *nécessité* d'un rejet des études et du statut de lycéen. Ce rejet est la condition première d'un récit de soi entendu comme processus de marginalisation – et non plus parcours vers une initiation réussie. La logique qui consiste à faire correspondre l'individu aux attentes de la société, à le faire entrer *dans les cadres* et qui est celle du roman de formation à ses débuts, est remplacée par la nécessité de valoriser un processus identitaire reposant au contraire sur la transgression, le fait de sortir des cadres[17]. L'adolescent est le « grandissant[18] », celui qui jaillit hors des limites, hors des normes. En remplaçant l'étudiant par l'adolescent, on passe d'un processus d'initiation et d'apprentissage à un processus de marginalisation du personnage, autant d'ailleurs que de l'écriture. Dans nos œuvres, la figure de l'étudiant est prise dans le grand engrenage de la modernité qui remet en question les processus d'identification et de formation classiques – par l'école – et en propose d'autres ou n'en propose aucun, laissant ainsi la possibilité de réfléchir sur l'être en lui-même – l'adolescent en sa qualité d'adolescent et non pas seulement en sa « condition de lycéen ».

Du refus de la figure de l'étudiant à l'anéantissement de soi

1 - L'exclusion et la maladie : au commencement était le rejet

6 Luca Mansi, héros de *La désobéissance*, et Holden Caulfield, héros de *L'attrape-cœurs*, sont deux adolescents qui quittent leur lycée au début de l'œuvre et embrassent une longue errance, tant physique qu'existentielle. Il s'en faut de peu pour que ce geste initial qui les condamne à l'anonymat – Holden déambule *incognito* dans les rues de New York et Luca s'isole de ses anciens camarades, il végète seul dans sa chambre – ne les condamnent tout court. C'est *in extremis* que les héros échappent à la mort et que leur errance s'achève finalement par la guérison en sanatorium pour l'un et par un internement en hôpital psychiatrique pour l'autre. Aux origines de ces deux récits en forme de catabase, on trouve un fait – leur exclusion du lycée – qui peut d'abord paraître banal, un détail qu'Holden pourrait même oublier de mentionner :

> I forgot to tell you about that. They kicked me out. I wasn't supposed to come back after Christmas vacation on account of I was flunking four subjects [...]. So I got the ax. They give guys the ax quite frequently at Pencey. It has a very good academic rating, Pencey. It really does.

> J'ai oublié de vous dire que j'étais renvoyé. J'étais pas supposé revenir après les vacances de Noël pour la raison que j'avais foiré en quatre matières [...]. Alors on m'a flanqué dehors. A Pencey on met très souvent des types à la porte. Pencey a une fichue réputation question études. Sans rire[19].

7 Malgré l'air désinvolte d'Holden, on saisit très vite, dès l'ouverture du roman, l'importance de ce fait. C'est d'abord la formulation des phrases qui permet une mise en relief : elles sont excessivement courtes, faisant saillir l'essentiel : « They kicked me out », et l'impact n'en est que renforcé par la violence de l'expression anglaise « I got

the ax ». Cela est perdu en français. Par ailleurs, l'exclusion d'Holden est mise en avant par l'importance qu'elle a dans l'intrigue, l'entraînant tout entière. C'est parce qu'il a été renvoyé qu'Holden erre dans New-York pendant trois jours : il ne veut pas rentrer chez lui avant les vacances de Noël afin de ne pas éveiller les soupçons de ses parents.

8 Enfin, et cela est capital pour notre propos, le renvoi d'Holden est l'élément même qui détermine l'origine du récit, c'est cela et seulement cela qu'il s'agit de « raconter ». Voici l'*incipit* du roman:

> If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, an what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. [...] Besides, I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything. *I'll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas...*

> Si vous voulez vraiment que je vous dise, alors sûrement la première chose que vous allez me demander c'est où je suis né, et à quoi ça a ressemblé, ma saloperie d'enfance, et ce que faisaient mes parents avant de m'avoir, et toutes ces conneries à la David Copperfield, mais j'ai pas envie de raconter ça et tout. [...] Et puis je ne vais pas vous défiler ma complète autobiographie. *Je veux juste vous raconter ce truc de dingue qui m'est arrivé l'année dernière vers la Noël*[20].

9 Nombreux sont les éléments que ce célèbre début propose à l'analyse. En premier lieu on peut noter sur quelle tonalité déstabilisante s'ouvre le roman de Salinger : d'une part les sarcasmes du personnage qui prend le lecteur à partie et le bouscule, d'autre part l'attitude de rejet, trait que l'*incipit* du roman partage de manière troublante avec celui de Moravia – nous y reviendrons. Dès les premiers mots, Salinger fait figure de mauvais élève en empruntant à un genre tout en en piétinant les codes avec un air narquois. L'évocation de *David Copperfield* de Charles Dickens (1850) n'est pas innocente. Récit à la première personne d'un jeune homme, *L'attrape-cœurs* a certains points communs avec l'œuvre anglaise, exemple parfait du roman de formation sous forme autobiographique. Mais cette ressemblance est farouchement tenue à distance : le roman de Salinger ne remontera pas aux origines, il se saisit d'emblée de la

figure du lycéen expulsé. A travers un aplomb et un cynisme qui ont fait d'Holden Caulfield la figure par excellence de l'adolescent moderne, Salinger déplace l'horizon d'attente du lecteur en rejetant violemment les codes de l'*incipit* du roman autobiographique. L'intertexte avec le roman de Dickens devient contre-modèle à l'orée duquel Holden refuse de se définir. Cette prise de position esthétique n'a pas pour unique conséquence d'éloigner un référent canonique et de placer l'œuvre dans une posture de rejet, elle permet avant tout de faire surgir avec éclat un élément, « ce truc de dingue ». Le renvoi d'Holden est non seulement à l'origine du récit de soi, mais c'est aussi le seul élément digne d'être narré et apte à présenter le héros. C'est là que réside « the truth ».

10 *La désobéissance* s'ouvre également sur une logique du rejet quoi qu'elle soit beaucoup moins méta/intertextuelle et beaucoup plus « charnelle » si l'on peut dire. Moravia refuse tout autant que Salinger une présentation conventionnelle de son personnage mais au lieu d'une posture intellectuelle, il choisit de faire porter physiquement le rejet par son personnage. Dès les premières lignes, Luca est pris d'une « maladie [21] » qui ne fait que couver d'abord mais menacera peu à peu sa vie. Quoique bien réelle, cette maladie est surtout une métaphore de la révolte, de la désobéissance, seuls maux qui rongent véritablement Luca. Le chapitre I est une genèse, et comme dans *L'attrape-cœurs* c'est une genèse surprenante. Le récit des origines qu'il s'agit de faire n'est pas celui du personnage, mais celui de la maladie. Or il est bien intéressant de voir ce qui figure à l'origine de cette maladie :

> [...] come avviene in un età come la sua in cui la sensibilità è sveglia e la coscienza ancora assopita, egli non rusciva a *stabilire alcun nesso tra questa indebolita condizione e la sua profonda ripugnanza per gli studi*. Era sempre andato a scuola e gli pareva naturale continuare ad andarci. Anche se talvolta gli sembrava che le cose che doveva imparare non gli si presentassero distribuite ordinatamente nell' avvenire, secondo i giorni e i mesi dell'anno scolastico, ma tutte raccolte davanti a lui, in una massa ritta e invalicabil, simile ad una montagna le cui lisce pareti non offrissero alcun appiglio per aggrapparsi e sormontarla.

> [...] ainsi qu'il arrive à un âge comme le sien, où la sensibilité est éveillée et la conscience encore assoupie, il ne parvenait pas à établir un lien entre cet état de diminution physique et sa profonde répugnance pour les études. Il était toujours allé à l'école et il lui paraissait naturel de continuer à y aller. Même si, parfois, il lui paraissait que les choses qu'il devait apprendre ne se présentaient pas à lui réparties avec ordre dans l'avenir, suivant les jours et le mois de l'année scolaire, mais rassemblées toutes devant lui, dressées en un tas infranchissable et semblable à une montagne dont les parois lisses n'offraient aucune prise où s'accrocher pour l'escalade [22].

11 Dans ce qui s'apparente à une très belle définition de l'adolescence par la fiction moravienne (un âge « où la sensibilité est éveillée et la conscience encore assoupie »), le dessein du personnage est établi : prendre conscience que l'éducation et la construction de lui-même qui l'attendent n'épousent peut-être pas les cadres « réparti[s] avec ordre » de l'école et que l'origine de son mal est à trouver dans la haine pour ses études. Le motif de l'adolescent tourné vers la révolte s'apprête à ensevelir la figure de l'étudiant. L'idée n'est qu'insidieuse dans ce passage qui est la première page du roman mais très vite advient une pleine prise de conscience, et elle est extrêmement violente. La confrontation entre le jeune homme et le monde qui s'ouvre à lui et l'attend, *leitmotiv* du roman de formation, celle-là même que Rastignac a immortalisée par son exclamation superbe « A nous deux, maintenant ! », est défigurée par la violence dans *La désobéissance*. C'est en s'électrocutant un jour et en s'entêtant à « serr[er] plus que jamais et avec une force que redoublait la contraction, les fils et le commutateur [23] » que la confrontation avec le monde se fait dans le corps de Luca secoué par la puissance du courant :

> Luca urlava e la corrente continuava a vibrargli per il corpo con una forza maligna che non dai fili pareva partire ma dal mondo intero, misterioso e ostile che egli odiava senza conoscere.

> Luca hurlait, et le courant continuait de lui faire vibrer le corps avec une force mauvaise, une force qui semblait venir non point des fils mais du monde entier, de ce monde mystérieux et hostile qu'il haïssait sans le connaître [24].

12 Non seulement la confrontation avec le monde est extrêmement violente mais encore elle repose sur le rejet et la méfiance. Luca n'est pas curieux de connaître le monde qui l'attend comme l'est Rastignac, il est rempli de haine et de méfiance. L'électrocution ainsi que les épisodes de fureur aveugle dont Luca est victime, toujours dans le premier chapitre, sont les premiers d'une série de chocs subis au fil de l'œuvre et qui sont autant d'étapes vers l'apaisement final. C'est en rompant au fur et à mesure toutes les amarres, au premier rang desquelles on trouve les études, que s'acquiert une lucidité sur le monde et les êtres. A la fin du premier chapitre, Luca parvient à établir le « lien » évoqué en *incipit* entre la maladie et la haine des études, là encore avec une grande violence. Le spectaculaire vomissement de Luca qui clôture le chapitre[25] lui apparaît comme « une sorte de vengeance contre ce train qui, inflexiblement, l'avait ramené en ville, au lycée et aux études[26] ». La nécessité de la révolte qui s'était insidieusement glissée en lui devient ici claire à Luca, le rejet en témoigne, et dès le chapitre II il s'appliquera à consommer la rupture entre lui et « sa condition de lycéen ».

13 Alors qu'Holden se distingue dès l'ouverture du roman par son esprit vif et sa gouaille – le langage est terreau de la révolte, on y reviendra – Luca est pour ainsi dire muet mais assailli dans son corps par la colère, animé de mouvements de rejet. Dès le deuxième chapitre de *La désobéissance*, l'angoisse et la fureur de Luca s'apaiseront et c'est avec rigueur et froideur qu'il s'appliquera à détruire son statut de lycéen. S'il renonce dès le premier chapitre à ses études, il ne quitte pas violemment son lycée mais met en place méthodiquement son départ tout au long de la première partie du roman. Ce geste initial n'est d'ailleurs que le début d'une série d'autres rejets nombreux, la désobéissance devenant pour Luca un principe de vie. Holden au contraire, malgré son cynisme et son apparente légèreté est saisi d'un dénuement immédiat à sa sortie de lycée et lutte de façon désordonnée et fragile contre l'anonymat qui s'abat sur lui – hors du lycée il n'est personne, on ne le connaît pas, il n'a aucune légitimité à parcourir la ville de New York qui d'ailleurs l'avale dans son immensité. Au-delà des différences, les deux œuvres s'ouvrent sur des gestes de révolte qui tiennent à bonne distance des modèles romanesques canoniques tout autant que la figure du jeune lycéen. Rompre avec son statut d'étudiant apparaît donc comme un genre

nouveau de récit des origines, ouvrant la voie à la marginalisation de l'adolescent.

2 - La menace d'une disparition, *varia* sur l'espace

14 L'audace des ces débuts de roman sous le signe de la rupture ne dure pas, cédant bientôt le pas à l'angoisse. Le rejet initial de la condition d'étudiant creuse dans le texte une béance en anéantissant tous les repères de Luca et d'Holden. Repères identitaires d'abord ; s'ils ne sont plus des lycéens, alors qui sont-ils ? Repères spatio-temporels aussi ; l'éloignement du lycée entraîne l'effondrement de leur quotidien et les pousse à l'errance – surtout Holden qui n'était pas qu'étudiant dans son lycée mais aussi habitant de son lycée puisqu'il y était pensionnaire. Face à cette perte de repères, les adolescents sont comme précipités dans le vide, Holden englouti par la solitude et l'immensité de New-York, Luca s'étiolant à force de somnoler dans sa chambre. De l'effacement des repères et de l'appel du vide naissent la sensation d'un anéantissement de soi et une fascination pour la mort. La disparition progressive du lycée néantise l'espace et cet effondrement premier se veut la métaphore d'un autre effondrement, celui de l'être.

15 À plusieurs reprises dans *L'attrape-cœurs* l'espace fait ainsi l'objet d'une représentation labile et effrayante, menaçant le personnage d'une mise à l'écart et, de loin en loin, d'une disparition. Une scène revient à plusieurs reprises dans le roman qui illustre la relation entre l'espace – en l'occurrence l'espace urbain – et l'angoisse existentielle d'Holden. Chaque fois cette scène est marquée par la soudaineté et le surgissement :

> Then *all of a sudden*, something very spooky started happening. Every time I came to the end of a block and stepped off the goddam curb, I had this feeling that I'd never get to the other side of the street. I thought I'd just go down, down, down, and nobody'd ever see me again.

> Et puis *tout d'un coup* il m'est arrivé quelque chose de vachement effrayant. Chaque fois que j'arrivais à une rue transversale et que je

> descendais de la saleté de trottoir, j'avais l'impression que j'atteindrais jamais l'autre côté de la rue. Je sentais que j'allais m'enfoncer dans le sol, m'enfoncer encore et encore et personne me reverrait jamais [27].

16 Aussi anodine qu'elle puisse paraître pour quelqu'un qui arpente une ville, l'image de la rue et du trottoir est capitale dans *L'attrape-cœurs*. Excédant comme on s'en doute sa simple fonction spatiale, cette image duale est métaphorique. Livré à l'immensité de la ville, Holden envisage la rue comme le vide dans lequel risque de se précipiter celui qui marche sur le trottoir, sur le bord, à la marge. Expérimentant lui-même cette angoisse à plusieurs reprises, il croise également un enfant marchant sur le bord du trottoir et que ses parents ne surveillent pas. A ses côtés, les voitures vrombissent et manquent de le faucher. De cette conception aussi angoissante que déconcertante de l'espace naît la vocation d'Holden. Il souhaite être « the catcher in the rye », celui qui empêche les enfants de tomber de la falaise, autrement dit de quitter l'enfance pour l'âge adulte. En plus de sa connotation dangereuse, la rue évoque donc aussi l'âge adulte, peut-être par sa rectitude, et la tâche de traverser cette rue paraît impossible à Holden. Dans le passage que nous avons cité, on voit comment l'espace devient soudain mou et comme il se défait pour laisser place à l'angoisse d'un anéantissement. Ainsi pensé comme menaçant, l'espace de la ville dans lequel Holden évolue comme un marginal s'oppose à l'espace clos du lycée qu'il partageait avec ses camarades de dortoir. Symptomatiquement, Holden éprouve pour la première fois cette peur de disparaître au début du roman, en traversant la rue alors qu'il quitte ses camarades et s'isole du match de foot auxquels tous assistent. Jeu par excellence qui fédère la communauté étudiante et dont, en le refusant, on choisit de s'exclure, la partie de foot figure aussi dans *La désobéissance* et, plus étonnant, elle donne également lieu à une réflexion sur la mise à l'écart spatiale comme métaphorique d'un effacement de Luca. Comme Holden, il a refusé de prendre part au jeu :

> La strada dove sorgeva il liceo era lunga, dritta e deserta, fiancheggiata da fabbriche severe, conventi o uffici. Tra tutte quelle finestre allineate, sull'asfalto pulito, nella luce limpida di quel principio di novembre, i ragazzi si allontanavano, rimandosi con calci

> e balzi leggeri il pallone. […] *Essi* avrebbero continuato a giocare *per sempre*, nei prati della villa ; *e lui*, per sempre, sarebbe stato ormai escluso dai loro giochi.

> La rue où s'élevait le lycée était longue, droite et déserte, bordée de bâtiments sévères. Entre toutes ces fenêtres alignées, sur l'asphalte luisant, dans la lumière de ce début de novembre, les jeunes garçons s'éloignaient, se renvoyant le ballon, par de légers coups de pied et avec de légers bonds. […] *Eux*, ils continueraient à jamais de jouer sur les pelouses de la Villa Borghese, *et lui*, il serait maintenant à jamais exclu de leurs jeux [28].

17 Le refus de la communauté lycéenne ici unie par le sport conduit à rester sur le bord de la rue qui part du lycée et partage avec celle de *L'attrape-cœurs* une même connotation négative : « longue, droite et déserte », « sévère[s] », « luisant[e] ». Quoique moins angoissante que dans *L'attrape-cœurs*, la perception de l'espace mène à une semblable mise à l'écart de l'adolescent (« Eux » ; « et lui ») pouvant être perçue d'abord comme purement spatiale mais que la locution adverbiale « à jamais » change étrangement en une exclusion définitive, presque existentielle, autrement dit une disparition de Luca. Dans les deux romans, l'espace de l'enfance s'éloigne avec l'éloignement du lycée et les personnages s'enfoncent vers l'âge adulte comme vers une disparition. La réflexion – juste susurrée dans ce passage mais que mènent à plus grande échelle les deux auteurs dans leur roman – sur l'angoisse contenue dans le passage de l'enfance à l'âge adulte tient à distance la figure de l'étudiant perçue comme naïve et insouciante. Le motif du jeu, patent dans ce passage et associé à la légèreté, souligne par contraste l'austérité avec laquelle Luca refuse une définition de lui-même par le jeu du ballon. C'est à un tout autre jeu (ainsi le désigne t-il lui-même) que s'adonne Luca à la suite de cette scène : le jeu de la désobéissance, « une sorte de suicide [29] ». L'anéantissement auquel fait face Luca est plus discret dans le passage en citation qu'il ne l'est dans le passage de *L'attrape-cœurs*. Pour autant, la menace d'une disparition n'en est pas moins omniprésente dans *La désobéissance*, et même beaucoup plus que dans *L'attrape-cœurs*. La lucidité de Luca lui permet de concevoir que l'anéantissement de ses études est le premier pas vers un anéantissement de lui-même. Ainsi de cette scène cauchemardesque dans

laquelle Luca, ne parvenant plus à étudier, semble avalé par le sommeil comme Holden l'était par la rue :

> Testa in giù e piedi in alta, gli pareva che il sono lo afferrasse per i capelli, come una melma tenace e deliziosa e lo tirasse sempre più in basso. In quest'affondamento, la testa pareva riempirsi di un peso opaco ; mentre i piedi si libravano in alto, leggeri e vuoti. Pian piano, ripetendosi : « Dovrei studiare… dovrei tradurre…dovrei leggere », e pensando nello stesso tempo, con compiacimento, che quel condizionale indicava che non avrebbe né letto, né tradotto, né studiato, si assopiva.

> Tête en bas et pieds en haut, il avait l'impression que le sommeil l'empoignait par les cheveux et, telle une vase gluante et délicieuse, l'entraînait toujours plus bas. Dans cet engloutissement, il semblait que sa tête s'emplit d'un poids écrasant, cependant que ses pieds s'élevaient toujours plus haut, légers et vides. Tout doucement, se répétant : « Je devrais étudier… je devrais traduire… je devrais lire », et se disant en même temps, avec satisfaction, que ce conditionnel signifiait qu'il n'allait ni lire, ni traduire, ni écrire, il s'assoupissait [30].

18 Notons une fois encore l'ironie avec laquelle Moravia, par un jeu sur les inversions [31] (inversion du haut et du bas, inversion du sens) montre Luca s'appliquant à ruiner ses études comme un bon élève s'appliquerait à les réussir et fait de l'anéantissement et de la paresse une façon de remplir sa tête, image qui rappelle le fait de s'instruire. La phrase « sa tête s'emplit d'un poids écrasant » résonne étrangement avec l'expression « mettre du plomb dans la tête ».

19 Au-delà de l'ironie, il n'en reste pas moins que le but recherché dans *La désobéissance* est la mort. On peut d'ailleurs évoquer à ce titre tout le chapitre XI qui met en scène dans un *crescendo* angoissant la mort symbolique de Luca suite à un combat acharné avec son professeur. Epuisé de lui avoir tenu tête pour jouer jusqu'au bout le jeu de la désobéissance, Luca est finalement exclu de la classe à bout de forces et rentre chez lui sous un déluge qui noie la ville, les livres d'étude de Luca, et semble le laver définitivement de son statut d'étudiant. A son arrivée chez ses parents il est brûlant de fièvre, les cloches sonnent à ce moment-là comme pour annoncer officiellement sa mort et lorsque s'ouvre le chapitre XII il est à nouveau fait mention de la

maladie, cette fois bien réelle, qui va durer trois mois et manquera de l'emporter.

Quêtes d'authenticité : la marginalisation pour parcours initiatique

20 À la béance ouverte par l'anéantissement de leur statut de lycéen, les adolescents répondent par la recherche effrénée d'une authenticité apte à devenir nouveau fondement identitaire – s'ériger en individu respectant le bien – et conjurant ainsi le risque de disparition. Cette quête se veut le symbole d'un parcours initiatique dont le but n'est pas la réussite sociale (leur échec scolaire laisserait plutôt présager du contraire) mais l'accès à une vérité supérieure, celle des êtres autant que des choses, un cheminement existentiel qui les confronterait au « monde mystérieux[32] ». Luca et Holden s'éduquent eux-mêmes à la recherche de la vérité, et cette éducation passe par la mise à distance des modèles canoniques de réussite sociale – les bons élèves mais aussi les aînés installés dans la vie – ainsi que par le refus d'un langage-relais marqué par la coercition et le matraquage, ceux-là précisément que les adolescents ont refusés en rejetant l'école. A la place de ce langage douteux apparaît une langue propre à Luca et propre à Holden, une langue qui se saisit, parfois goulûment, de la vigueur adolescente.

21 Les vérités révélées par cette quête seront différentes d'une œuvre à l'autre. Pour Luca ce sera la révélation du sexe comme médium vers la transparence du monde et des êtres (thème cher à Moravia s'il en est), pour Holden la révélation sera aride et n'aura pas les apparences d'une illumination. Outre cette découverte que la poésie et la pureté du monde appartiennent aux enfants, il lui faudra accepter que le passage à l'âge adulte implique un renoncement complet à l'enfance. Au-delà de ces divergences, les moyens de la lutte se ressemblent ainsi d'ailleurs que la conséquence principale : la marginalisation de l'adolescent.

Refus d'identification à la communauté lycéenne

22 Le refus d'appartenir à la communauté des lycéens constitue une première forme de rupture et s'avère une étape importante de la marginalisation des personnages. Le rejet de la communauté prolonge en l'accentuant le rejet du lycée, Luca et Holden poussent la logique de l'exclusion jusqu'à refuser un ensemble de valeurs et de modèles identitaires partagés par leurs camarades. Ce qui est avant tout reproché à ces communautés, c'est le mimétisme aveugle et irréfléchi qui les meut, et ce qui est tenu à distance par l'isolement de soi c'est un processus de standardisation identitaire par assimilation « bête et méchante ».

23 La communauté lycéenne, professeurs et élèves pris dans leur ensemble, fait l'objet d'une représentation qui l'assimile tour à tour à un vide et un plein, à la vacuité et à la foule, aussi péjoratif l'un que l'autre. Un ensemble de personnages caractérisés par le vide gravitent autour des adolescents et se groupent en une masse informe gouvernée par le règne des apparences et le conformisme. Ainsi en est-il de Poli, camarade de classe de Luca :

> Tra i suoi compagni c'era un ragazzo tranquillo, pedante, convinto della propria perfezione di scolaro e di ragazzo come se la condizione di scolaro e di ragazzo avesse a durare tutta la vita. Si chiamava Poli e aveva une grossa testa rapata, assai simile ad una zucca sulla quale con la punta di un coltellino fossero stati malamente sbozzati i tratti di una faccia umana. […] Era il più bravo della classe […].

> Parmi ses camarades il y avait un garçon tranquille, pédant et convaincu de sa perfection de lycéen et de jeune garçon, comme si sa condition de lycéen et de jeune garçon eût été destinée à durer toute la vie. Il s'appelait Poli et avait une grosse tête passée à la tondeuse, qui ressemblait assez à un potiron sur lequel on eût grossièrement ébauché, avec la pointe d'un canif, des traits humains. […] Poli était le meilleur de la classe [33] […].

24 Notons ici que la définition de soi comme lycéen, associée à l'idée de la jeunesse et sans doute par là même à l'idée d'une immaturité, est rejetée en tant que définition opérante sur le long terme. La « condition de lycéen » qui fait la fierté de Poli est un prédicat tout à fait ponctuel qui ne peut parler de l'individu que de manière lacunaire et sporadique et en aucun cas soutenir une authenticité du moi. Le portrait de Poli est donc complexe. On pourrait attendre de la comparaison avec un potiron qu'elle dresse le portrait d'un sot, cependant il n'en est rien. Poli est le meilleur élève de sa classe, c'est un modèle pour les autres. C'est de manière paradoxale que le grotesque est utilisé pour présenter un personnage très intelligent tout en l'associant à la vacuité (le vide du potiron) et l'on comprend que l'intention est de mettre en échec un type d'intelligence en particulier, l'intelligence scolaire. Par l'image grotesque du légume associé à un effet de disproportion (Poli souffre d'une légère macrocéphalie), l'intelligence scolaire est ridiculisée. Si l'on s'autorise comme précédemment un glissement de l'image au langage, on peut dire également que l'intelligence scolaire est vue comme une pédanterie – avoir « la grosse tête ». En se conformant ainsi à ce que le milieu scolaire attend de lui, Poli appartient à cette « foule » qui tient une place aussi importante dans *La désobéissance* que dans *L'attrape-cœurs*.

> Davanti all' edificio della scuola, una *folla nera* di scolari diminuiva a vista d'occhio rapidamente risucchiata dalle vecchie fauci grigie del portone. Era guinto appena in tempo, non poté fare a meno di pensare ; e anche *questo pensiero gli parve proprio normale, ossia tirannico e inaccettabile*. Dentro il liceo c'era quasi buio e il torrente della scolaresca che rapidamente l'inondava dividendosi in tanti rivi minori per quanti erano i corridoi, parve a Luca percorso da un'allegria stralunata e nervosa […].

> Devant le lycée, *la foule noire* des élèves diminuait à vue d'œil, rapidement engloutie par la vieille gueule grise de la porte cochère. Il arrivait tout juste à temps, ne pût-il s'empêcher de penser, et *cette pensée lui parut elle aussi tout à fait normale, c'est-à-dire tyrannique et inacceptable*. A l'intérieur du lycée, il faisait presque sombre et le torrent d'écoliers qui inondait rapidement le bâtiment, se divisant en autant de ruisseaux mineurs qu'il y avait de couloirs, parut à Luca parcouru d'une gaieté louche et nerveuse [34] […].

25 Sans visage, informe, noire, aveugle, la foule permet de confondre dans une même déshumanisation – comme dans le portrait de Poli, associé à un légume – la masse des lycéens. La marginalisation de Luca n'est pas ici un simple isolement mélancolique ou boudeur par rapport à un groupe tel que ce serait peu étonnant de la part d'un adolescent, elle doit être au contraire entendue comme critique d'un conformisme mortifère et comme rejet d'une normativité que le milieu scolaire impose à l'adolescent et dont il refuse ici la « tyrannie ». On peut noter que le terme italien « *la scolaresca* » que le français traduit en passant par un pluriel donne davantage la sensation d'une masse.

26 Si les camarades font ainsi l'objet d'un regard cruel, les aînés appartenant au milieu scolaire ne sont pas épargnés, ils ne méritent aucun respect aux yeux des adolescents. Dans *La désobéissance*, le seul portrait de professeur qui y figure donne à voir un homme sans nom, triste, frustré et robotique que Luca prend plaisir à torturer en défiant son autorité mais qui sera aussi responsable de la mort symbolique du personnage. Dans *L'attrape-cœurs*, de nombreux professeurs sont évoqués mais déçoivent tous Holden par leur attitude grotesque ou douteuse. Un niveau au-dessus dans la hiérarchie scolaire, le directeur de lycée est sans doute le représentant le plus corrompu de ce milieu et Holden n'épargne pas M. Haas [35], caractérisé par une conviction de sa supériorité à laquelle s'ajoute une hypocrisie notable obéissant au culte des apparences. L'ironie est un moyen efficace de condamnation. Drôle et acerbe *L'attrape-cœurs* l'est, plus encore que *La désobéissance*, et doublé en prime d'une vulgarité de la langue qui n'a pas d'autre volonté que de provoquer, de défier la *doxa* – qu'elle soit scolaire ou autre – et qui confère à Holden une voix prépondérante dont M. Haas fait les frais. Celui-ci refuse de serrer la main des parents d'élèves « plutôt gros et un peu ringard[s] ou quoi [36] » tandis qu'il s'affiche volontiers avec les parents bien sous tous rapports. Cet homme détestable, Holden le désigne comme « the phoniest bastard I ever met in my life [37] » – à noter que « phony [38] » est un trait lexicologique récurrent du discours d'Holden, il apparaît un nombre incalculable de fois pour exprimer sa condamnation de la fausseté – et nous citons ici l'anglais pour que l'on perçoive mieux la violence du propos, que le français tempère en traduisant par « le plus grand faux-jeton que j'aie jamais rencontré [39] ». L'hypocrisie du

personnage provoque plus que la colère de l'adolescent, elle engendre sa déprime et une fureur, « ça me déprime tellement que j'en deviens dingue[40] », qui conduit au refus de la parole et au rejet du langage.

Soupçons sur le langage

27 Il arrive très souvent qu'Holden interrompe brutalement le récit de certains faits, comme celui-ci, qui tout à coup le minent au point qu'il refuse de continuer à les narrer. Ainsi lorsque sa petite sœur Phoebé lui demande la raison de son renvoi, il lui répond :

> "Oh, God, Phoebe, don't ask me. I'm sick of everybody asking me that," I said. "A million reasons why. It was one of the worst schools I ever went to. It was full of phonies. And mean guys. You never saw so many mean guys in your life. [...]. *I don't even feel like talking about it*. It was a stinking school. Take my word."

> Oh non, Phoebé, demande pas. J'en ai marre de toujours t'entendre demander la même chose. Y a un million de raisons. C'était un des pires collèges où je suis jamais allé. Plein de frimeurs. Dans toute ta vie t'as jamais vu autant de sales types.[...] *J'ai même pas envie de parler de ça*. C'était une école puante. Crois-moi sur parole[41].

28 Ici, le refus de parler est très surprenant. En effet, il surgit alors qu'Holden a déjà beaucoup parlé à Phoebé et semble s'apparenter à une soudaine prise de conscience : poursuivre le récit serait accepter de faire exister dans le langage la fausseté du milieu scolaire, lui réserver une place qu'il ne mérite pas. Il semble aussi tout à coup que le langage, en tous cas ce langage qui fait surgir plus d'une fois le terme « phony » dans le passage que nous avons coupé, se fasse complice du système, et, partant, ne soit pas digne d'accueillir l'explication profonde de l'acte d'Holden. S'il pèse sur la langue tant de soupçons, c'est aussi parce qu'elle est foncièrement pressentie, dans *L'attrape-cœurs*, comme instrument de coercition du conformisme identitaire déjà évoqué. Les lycéens parlent une certaine langue, et la maîtrise de ces codes langagiers leur permet de s'intégrer à la communauté. Aux yeux d'Holden, cette langue n'est qu'un signe de plus de la fausseté d'un système qu'il rejette, signe d'une vacuité. Avec

son habituel cynisme, il analyse les expressions des autres lycéens, comme cette phrase prononcée par l'un d'eux à propos d'acteurs à la mode et qu'il se réapproprie avec dédain, au moyen de la connotation autonymique, trait privilégié de l'ironie renforcé par les italiques :

> He said the play itself was no masterpiece, but that the Lunts, of course, were absolute angels. Angels. For Chrissake. *Angels*. That killed me.

> Il a dit que la pièce en elle-même était pas un chef d'œuvre mais que les Lunt bien sûr étaient tout simplement des anges. Des anges. Putain. *Des anges*. Ça m'a tué [42].

29 En réponse à cette langue fausse, Holden tente d'instaurer dans son discours un « parler vrai » et de se construire un éthos moral, inspirant confiance au lecteur en même temps qu'il installe une forme de connivence. C'est notamment par la récurrence de deux expressions emblématiques du langage d'Holden « Si vous voulez vraiment que je vous dise » et « Sans rire [43] » qu'il met en place une exigence d'authenticité et le refus d'un langage formaté.

30 Dans *La désobéissance* pèse un même soupçon sur le langage. Dans le défi que se lance Luca de lutter contre la soumission, le refus d'un certain type de langage tient une place importante. Le chapitre II de *La désobéissance* est en cela une véritable prouesse esthétique de la part de Moravia. Il s'y joue, dans une sorte d'inversion des actes habituels de l'écolier (apprendre sa leçon, se concentrer pour la retenir), le refus d'un type de récit scolaire voire d'un type de langage scolaire perçu par Luca comme tyrannique et cherchant à lui imposer une normativité contre laquelle il se rebelle :

> Aveva escogitato, oltra al sonno, un altro mezzo per non studiare e nel *suo linguaggio solitario* la chiamava esercizio di distrazione. Consistava questo esercizio nel leggere o scrivere meccanicamente, cercando nel contempo, con tutte le forze, di rendersi esterno alle cose che scriveva o leggeva. Ecco per esempio *il manuale di storia* ; *ecco la frase* : « Ormai le condizioni della Francia e dell'Europa erano tali da permettere al governo francese di dare ascolto alla richiesta del re di Spagna… » Pur leggendo queste parole, Luca tendeva l'attenzione fuori di esse, in modo da isolarle in un'aria vuota e

> assurda. E, infatti, gli sembrava, chele parole, via via che le compitava, si allontanassero in una specie di prospettiva piatta e vertiginosa, rimpicciolendo progressivamente [...] ; e poi, quando quasi scomparivano all'orizonte di quella vasta pianura in fondo alla quale si erano rintanate, *gli balzassero ad un tratto avanti a lettere a scatola, spaventose nel suono, enormi nella statura* : « Ormai le condizioni della Francia e dell'Europa... »

> Il avait imaginé, en plus du sommeil, un autre moyen pour ne pas étudier, un moyen que, dans *son langage solitaire*, il appelait exercice de distraction. Cet exercice consistait à lire et à écrire machinalement, tout en cherchant, de toutes ses forces, à se rendre étranger aux choses qu'il écrivait ou qu'il lisait. Ainsi, par exemple, *cette phrase de son manuel d'histoire* : « Maintenant, la situation en France et en Europe était telle qu'elle permettait au gouvernement français de prendre en considération la requête du roi d'Espagne... » Bien que lisant ces mots, Luca en détournait obstinément son attention, de façon à les isoler dans une atmosphère vide et absurde. Et, en effet, au fur et à mesure qu'il les épelait, ils lui semblaient s'éloigner en une sorte de perspective plate et vertigineuse, se rapetissant progressivement [...] ; et puis, lorsqu'ils étaient presque sur le point de disparaître à l'horizon de cette vaste plaine au bout de laquelle ils étaient allés se tapir, *ils lui semblaient soudain se dresser devant lui, telles des lettres d'un jeu de cubes, effrayants par le son et énormes de taille* : « Maintenant, la situation en France et en Europe [44]... »

31 Au lieu de réciter la phrase de sa leçon d'histoire pour l'apprendre, Luca la récite pour l'oublier, pour la faire disparaître, comme dans une tentative de mettre à mort un langage scolaire gouverné par le régime du signe. Les signes sont peu à peu réifiés et transformés en cubes dans une fabuleuse amplification du son et de la taille. Cette soudaine image monstrueuse signale la haine de l'adolescent pour l'extériorité du langage, et son rejet de la forme – à laquelle il oppose « son langage solitaire » gouverné au contraire par un attrait de l'informe puisqu'il s'agit de détruire. Par le travail sur la langue mais aussi par l'inversion invraisemblable que Luca fait subir à tous les actes habituels du lycéen, tout le chapitre II procède ainsi à une lente assimilation de l'univers scolaire à l'absurde et au sentiment d'une inquiétante étrangeté rendant urgente la nécessité de s'en détacher.

32 Holden, causeur et goguenard, s'oppose au silence concentré de Luca mais les deux romans mettent en place une même dénonciation du langage scolaire tyrannique et un refus des travers de langage qui parasitent et faussent les relations entre membres de la même communauté étudiante. L'incommunicabilité qui en découle est patente, dans le roman de Moravia mais surtout dans celui de Salinger puisque Holden échoue de manière répétitive à établir un dialogue avec son entourage scolaire, que ce soit dans le but d'une camaraderie ou d'un rapport amoureux avec les filles. La seule personne avec qui Holden communique réellement est sa petite sœur,

33 Phoebé, et dans leurs dialogues il refuse, comme on l'a vu, que ne s'invitent le lycée ou les lycéens. Leurs échanges intègrent sans mal l'humour, le double sens et surtout la métaphore, qui échouent systématiquement dans les conversations avec les camarades d'Holden. Très significativement, c'est dans un échange avec Phoebé que nous est révélée la signification du titre, autrement dit la vocation fantasmée d'Holden de devenir le gardien des enfants sur la falaise.

34 La méfiance qui pèse donc sur le langage scolaire tend avec d'autant plus d'éclat à valoriser l'action – par opposition à la parole – et notamment ce geste initial de rejet du statut de lycéen auquel il nous est permis de revenir pour finir, cet élan dans lequel les adolescents s'arrachent à un lieu et renoncent en même temps à une identité préconçue. A l'orée de cette rupture s'initie le parcours de formation des adolescents, quête de vérité qui s'établit très souvent dans des au-delà du langage, par les actes les plus significatifs comme les plus insignifiants. Ainsi Luca retrouve goût à la vie grâce à une infirmière avec qui il découvre le sexe. L'évidence de ce rapport humain, dont le langage est pour l'essentiel muet bien que s'établisse une communication entre les deux, lui fait entrevoir la possibilité d'atteindre une connaissance authentique des êtres et du monde. La fugacité des instants qui comportent aux yeux d'Holden une intensité telle qu'elle en fait des instants vrais n'empêche pas qu'il en existe plusieurs dans *L'attrape-cœurs* comme ce moment où il croise le gamin qui marche sur le bord du trottoir ou ce moment où il regarde sa petite sœur Phoebé tourner sur le manège. L'acte fondateur de la révolte demande donc à être dépassé, même transcendé. Parce qu'elle est

établie dès le début, la ruine des études ne peut être une fin en soi. Elle marque au contraire un commencement :

> Sinora aveva disubbidito nel campo della scuola che era la parte più pesante e più assurda della sua vita. Ma adesso, dopo l'incidente del gioco del pallone, scopriva che questa disubbidienza poteva essere estesa anche ad altri campi ; poteva investire anche altre cose che per esser normali e ovvie gli erano sinora sfuggite ; gli affetti per esempio ; e, in un caso estremo che subito l'affascinò, il fatto stesso di vivere.

> Jusque là il avait désobéi dans le domaine scolaire, lequel était la partie la plus pesante et la plus absurde de sa vie. Mais maintenant, après l'incident du jeu de ballon, il découvrait que l'on pouvait étendre cette désobéissance à d'autres domaines également, qu'elle pouvait se porter également sur d'autres choses qui, parce qu'elles étaient normales et évidentes, lui avaient échappé jusque-là, par exemple, sur les affections, et, cas extrême qui le fascina tout de suite, sur le fait même de vivre [45].

35 Ce qui commence « après l'incident du jeu de ballon », dans lequel on reconnait le moment de rupture entre Luca et ses camarades et qui apparaît à celui-ci comme une révélation, c'est un processus de construction de soi marqué par le rejet des évidences. En appliquant la désobéissance au « fait même de vivre », Luca en fait le principe à l'origine de son développement, un principe de vie. La désobéissance devient l'identité nouvelle de Luca, en opposition avec son identité de lycéen. On comprend bien que la désobéissance a également un sens plus large pour Moravia, le sens d'un principe esthétique et poétique. Comme Luca décide de lutter contre les choses « normales et évidentes », le roman d'adolescence lutte contre une forme de fatalité et d'habitude qui a installé dans la littérature une figure de jeune homme volontiers déterminé par son statut d'étudiant.

36 Ce qu'imaginent Moravia et Salinger dans leurs fictions, l'un par l'image de la maladie de la désobéissance, l'autre par celle de l'attrape-cœurs, sont des métaphores de ce que l'on connaît aujourd'hui comme la « crise d'adolescence ». Ce moment angoissant de passage de l'enfance à l'âge adulte, caractérisé le plus souvent par une rébellion contre l'ordre établi et contre les modèles, est théorisé

tard par les psychanalystes spécialistes de l'adolescence : d'abord en 1937 par Maurice Debesse dans son ouvrage *La crise d'originalité juvénile*[46], puis plus tard en 1968 par le psychanalyste germano-américain Erik Erikson qui le désigne comme « crise d'identité », « identity crisis », dans son ouvrage *Identity, Youth and Crisis*[47]. Tout se passe donc comme si les écrivains tâtonnaient au même rythme que les théoriciens, ayant comme eux l'intuition de la montée de l'adolescence comme mise à distance progressive de la figure traditionnelle du jeune, pressentant dans les années 50 le pouvoir contestataire qui sera celui des adolescents quelque dix ans plus tard. Le succès immense de *L'attrape-cœurs* permet l'éclosion du roman d'adolescence sur la scène littéraire mondiale, il lui donne ses lettres de noblesse. Alors que le genre hésitait encore au début du siècle, les années 1950 et notamment le roman de Salinger marquent une rupture après laquelle l'adolescence se voit très souvent représentée en littérature, et de manière de plus en plus audacieuse. Holden Caulfield devient l'icône de toute une génération, un modèle d'identification pour les adolescents des années 1950 qui ne regardent plus du côté des institutions et de l'école pour trouver des modèles à suivre mais plus volontiers vers les héros transgressifs de la littérature et du cinéma qui, comme Holden et Luca, ont la révolte pour credo[48]. La figure à laquelle s'identifie toute la jeunesse n'est résolument plus celle de l'étudiant ni d'ailleurs celle du jeune homme ayant réussi dans la vie, mais celle du rebelle.

NOTES

1 Dans un souci de lisibilité, nous nous en tiendrons à considérer l'adolescent au masculin puisque nos héros sont des garçons, de même que nous nous limiterons à une réflexion sur la fiction de l'adolescence dans le domaine américain et italien. Le propos pourrait aisément être étendu à la question de l'adolescence féminine, et à d'autres aires culturelles.

2 On pense ici à la tradition romantique du XVIIIe siècle, qui donne naissance à des figures marquantes de jeunes hommes comme Werther, ou encore Wilhelm Meister, qui se retrouvent plus tard en Julien Sorel ou Frédéric Moreau, mais aussi aux ambitieux du XIXe comme Rastignac.

3 C'est au XIXe siècle que l'adolescence est conceptualisée et qu'elle acquiert, à la faveur de discours dans des champs disciplinaires nouveaux et de bouleversements sociétaux majeurs (généralisation de la scolarisation obligatoire pour tous notamment), sa signification moderne. C'est au XXe siècle que l'adolescence prend toute son importance et devient une réalité sociale majeure grâce au passage d'un « âge de classe à une classe d'âge » qui s'opère dans les sociétés industrialisées au début du siècle. Voir Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence* 1850-1914, Paris, Belin, coll. « Histoire de l'éducation », 1999, p. 10.

4 « C'est dans la lignée de l'intérêt pour la jeunesse, notamment celle du romantisme, et de la sollicitude envers l'enfance, que la seconde moitié du siècle se penche sur l'entre-deux et pointe l'adolescence. Associée aux *peurs* et aux investissements sur la jeunesse au sens large, elle devient alors véritablement objet de savoir et les adolescents objets de conquête, convoités par les Églises et l'État. L'histoire de l'adolescence s'inscrit dans les l'histoire des *conflits idéologiques*, *des craintes* et des ambitions du XIXe siècle ; c'est une histoire de pouvoir puisque c'est celle du *maintien dans une minorité et une dépendance prolongées* ; c'est une histoire de l'altérité puisque les adolescents s'expriment peu et que le regard que les adules portent sur eux leur semble le plus souvent occulter leur propre expérience de cet âge au profit de représentations dramatiques. » Agnès Thiercé, *Histoire de l'adolescence*, *op. cit.*, p. 8, nous soulignons.

5 L'un des premiers théoriciens de l'adolescence en psychanalyse est l'américain G. Stanley Hall, dont l'ouvrage *Adolescence*, publié en 1904, connaît un très grand succès. À ce titre on peut lire Florian Houssier, « S. G. Hall (1844-1924) : un pionnier dans la découverte de l'adolescence, ses liens avec les premiers psychanalystes de l'adolescent », *La Psychiatrie de l'enfant*, 46.2, 2003, p. 655-668. En Europe, d'autres théoriciens célèbres de l'adolescence lui succèdent, comme Pierre Mendousse ou Maurice Debesse.

6 On peut évoquer ici les romans de l'adolescence les plus célèbres, que ce soit *Le grand Meaulnes* d'Alain-Fournier (1913) ou *Le diable au corps* de Raymond Radiguet (1923) qui ont contribué dès le début du siècle à véhiculer une vision poétique tout autant que subversive de l'adolescence, prenant à contre-pied la représentation autoritaire et rigide du XIXe siècle.

7 *La désobéissance* est le troisième roman de Moravia ayant pour sujet l'adolescence. *Les indifférents/ Gli Indifferenti* (1929) et *Agostino* (1944) avaient déjà marqué l'intérêt de l'auteur pour ce sujet et avaient été au cœur

de scandales et victimes de la censure. A la fois Gilbert Bosetti dans son ouvrage sur la littérature italienne contemporaine (Gilbert Bosetti, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, Ellug, 1987) et René de Ceccatty dans sa récente biographie de Moravia (René de Ceccatty, *Alberto Moravia*, Paris, Flammarion, 2010) démontrent à quel point l'auteur s'inscrit dans une dynamique de rupture par rapport à la représentation de la jeunesse dans la littérature italienne mais aussi, plus largement, par rapport à une esthétique et une idéologie très conservatrices qui empreignaient les lettres en ce début de XXe siècle dominé par le fascisme. Pour une vision approfondie de la littérature de jeunesse en Italie pendant les années de fascisme, on peut consulter les travaux de Mariella Colin, par exemple :*Les enfants de Mussolini : littérature, livres, lectures d'enfance et de jeunesse sous le fascisme : de la Grande Guerre à la chute du régime*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2010 et aussi *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne : des origines au fascisme*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2005.

8 Cette question est d'autant plus importante que Luca et Holden peuvent incarner l'idée d'une contestation sociale portée par la jeunesse : « *Figlio di mama* » typique, Luca appartient à la bourgeoisie italienne, de même d'ailleurs qu'Holden appartient à l'élite new-yorkaise et ne fréquente que des lycées extrêmement chics dont il est successivement exclu. La dénonciation du conformisme dont ils se font les porteurs est à mettre en lien direct avec la critique sociale de l'hypocrisie du milieu bourgeois – trait idéologique cher à Moravia dans toute son œuvre.

9 Le terme *teenager* est utilisé pour la première fois dans la revue *Popular Science* en 1941. Cette évolution linguistique marque à la fois une prise de conscience de la complexité de l'adolescent, jusque-là considéré comme un enfant et désormais perçu comme un être en transition ainsi que l'importance grandissante d'une *youth culture* venue des États-Unis et qui s'avérera très rapidement transgressive et porteuse des révoltes étudiantes qui éclateront dans les années 60, aux États-Unis aussi bien qu'en Europe. Voir notamment Jon Savage, *Teenage : The Prehistory of Youth Culture*, 1875-1945, Londres, Penguin Books, 2008.

10 *La disubbidienza* : Alberto Moravia, *La désobéissance* [trad. Michel Arnaud], Paris, Denoël, 1949.

11 *The Catcher in the Rye* : J. D. Salinger, *L'attrape-cœurs* [trad. Annie Saumont], Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1986.

12 On travaillera sur la dernière traduction en date, celle d'Annie Saumont qui fait autorité depuis 1986. Il faut néanmoins signaler que le titre *L'attrape-cœurs* était déjà celui choisi par le premier traducteur de J. D. Salinger, Jean-Baptiste Rossi, mieux connu sous son nom de plume, Sébastien Japrisot.

13 Alberto Moravia, *La désobéissance*, *op. cit.*, *p.* 35 ; « condizione di scolaro », Alberto Moravia, *La disubbidienza* in *Romanzi e Racconti*, vol. secondo, Bompiani, Milano, 1992, p. 92.

14 Alberto Moravia, *La désobéissance*, *op. cit.*, *p.* 54 ; « condizione di scolaro », Alberto Moravia, *La disubbidienza*, *op. cit.*, *p.* 104.

15 « L'un des premiers théoriciens du genre, Friedrich Von Blanckenburg, se dit convaincu que le roman peut éduquer les jeunes gens au bien, au beau, à la morale, leur apprendre à acquérir une personnalité harmonieuse en adéquation avec les exigences de la société », voir l'avant-propos de l'ouvrage de Philippe Chardin (dir.), *Roman de formation*, *roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007, p. 17.

16 Cette expression ainsi que la réflexion qui en découle est celle de Bernard Banoun, « Des formations et déformations dans le roman autrichien du XXe siècle », *in* Philippe Chardin (dir.), *Roman de formation*, *op. cit.*, p. 71.

17 Ainsi le doute qui se glisse insidieusement dans le roman de formation à la fin du XIXe est pleinement accueilli par le roman d'adolescence. Ce qui commençait à se déliter dans le roman de formation est récupéré par le roman d'adolescence, mais au lieu de l'être sous la forme du doute, c'est avec certitude, et comme nouvelle poétique.

18 Cette expression est de l'anthropologue David Le Breton dans son récent ouvrage sur l'adolescence, *Brève histoire de l'adolescence*, Paris, J. C. Béhar, coll. « Brève Histoire », 2013.

19 J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, Londres, Penguin Books, 2010, p. 4, nous soulignons ; J. D. Salinger, *L'attrape-cœurs*, *op. cit.*, p. 12.

20 *The Catcher in the Rye*, *op. cit.*, p. 1 ; *L'attrape-cœurs*, *op. cit.*, p. 9. Nous soulignons.

21 *La désobéissance*, *op. cit.*, *p.* 17 ; « ammalato », *La disubbidienza*, *op. cit.*, p. 81.

22 *Idem*, nous soulignons.

23 *La désobéissance*, *op. cit.*, *p.* 19 ; « stringeva più che mai con una forza raddoppiata dallo spasimo, i fili e il commutatore », *La disubbidienza*, *op. cit.*, p. 82.

24 *Ibid.*

25 Tout le premier chapitre se déroule dans le train qui ramène Luca et ses parents chez eux après les vacances, en vue de la rentrée scolaire. Certains épisodes – notamment celui de l'électrocution – sont amenés dans la narration par analepse.

26 *La désobéissance*, *op. cit.*, p. 28 ; « una specie di vendetta contro il treno che inflessibilmente l'aveva riportato in città, alla scuola e agli studi », *La disubbidienza*, *op. cit.*, p. 87.

27 *The Catcher in the Rye*, *op. cit.*, p. 212-213 ; *L'attrape-cœurs*, *op. cit.*, p. 236. Nous soulignons.

28 *La disubbidienza*, *op. cit.*, p. 94 ; *La désobéissance*, *op. cit.*, p. 37-38. Nous soulignons.

29 « […] l'idée d'un jeu lui vint ; d'un jeu qui était comme une symphonie qui aurait sa fin en soi, son rythme propre, son architecture propre, sa signification propre, son architecture propre, sa signification propre. La désobéissance était le thème de cette symphonie […]. Lui apparaissant comme ce que c'était en réalité, comme une sorte de suicide, tout cela l'eût peut-être effrayé. Mais, revêtu des attributs familiers et inoffensifs du jeu, cela l'alléchait et lui plaisait », *La désobéissance*, *op. cit.*, p. 40.

30 *La disubbidienza*, *op. cit.*, p. 89 ; *La désobéissance*, *op. cit.*, p. 31.

31 On peut retrouver ici des traces du grotesque rabelaisien dans cette figure d'étudiant repu, qui s'endort devant la masse des choses à apprendre.

32 *La désobéissance*, *op. cit.*, p. 19 ; « mondo misterioso », *La disubbidienza*, *op. cit.*, p. 82.

33 *La disubbidienza*, *op. cit.*, p. 104 ; *La désobéissance*, *op. cit.*, p. 54.

34 *La disubbidienza*, *op. cit.*, p. 146 ; *La désobéissance*, *op. cit.*, p. 121-122. Nous soulignons.

35 Sans doute qu'une étude de l'onomastique aurait beaucoup à dire sur la ressemblance phonique de ce nom de famille avec le terme familier « ass » signifiant en français « cul ».

36 *L'attrape-cœurs*, *op. cit.*, p. 24 ; « sort of fat or corny-looking or something », *The Catcher in the Rye*, *op. cit.*, p. 14.

37 *The Catcher in the Rye*, *op. cit.*, p. 14.

38 L'adjectif « phony » peut-être traduit en français par « faux, hypocrite » voire plus familièrement par « bidon ».

39 *L'attrape-cœurs*, *op. cit.*, p. 24.

40 *Idem* ; « It makes me so depressed I go crazy », *The Catcher in the Rye*, *op. cit.*, p. 15.

41 *The Catcher in the Rye*, *op. cit.*, p. 180 ; *L'attrape-cœurs*, *op. cit. p.* 202. Nous soulignons.

42 *The Catcher in the Rye*, *op. cit*, p. 138 ; *L'attrape-cœurs*, *op. cit*, *p.* 156.

43 « If you want to know the truth » ou bien « If you really want to hear about it ».

44 *La disubbidienza*, *op. cit*, *p.* 90 ; *La désobéissance*, *op. cit*, *p.* 32. Nous soulignons.

45 *La disubbidienza*, *op. cit.*, p. 95 ; *La désobéissance*, *op. cit.*, p. 39-40.

46 Maurice Debesse, *La crise d'originalité juvénile*, Paris, PUF, 1937.

47 Erik Erikson, *Identity, Youth, and Crisis*, New York, Norton, 1968.

48 On pense par exemple à Marlon Brandon dans le film de László Benedek paru en 1953, *The Wild One/ L'équipée sauvage* ainsi que dans celui d'Elia Kazan en 1951, *A Streetcar Named Desire/ Un tramway nommé désir* ou e ncore à James Dean dans *East of Eden/ A l'Est d'Eden* (1955), toujours d'Elia Kazan et dans *Rebel Without a Cause / La fureur de vivre* (1955) de Nicholas Ray.

AUTEUR

Blandine Puel
Université Bordeaux-Montaigne